

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

VÉG ÉS VÉGTELENSÉG

A narratív lezáratlanság posztmodern motívuma

László Laura Csengelle

2019

Eötvös Loránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

László Laura Csengelle

Vég és végtelenség A narratív lezáratlanság posztmodern motívuma

Filozófiatudományi Doktori Iskola

A doktori iskola vezetője: Dr. Ullmann Tamás DSc, egyetemi tanár

Esztétika Doktori Program

A program vezetője: Dr. Bacsó Béla DSc, egyetemi tanár

A bizottság tagjai:

A bizottság elnöke: Dr. Radnóti Sándor CMHAS, professor emeritus

Bírálok: Dr. Bacsó Béla DSc, egyetemi tanár

Dr. Z. Varga Zoltán PhD, tudományos főmunkatárs

A bizottság titkára: Dr. Papp Zoltán PhD, habil. egyetemi docens

A bizottság tagja: Dr. Máthé Andrea PhD

Póttagok: Dr. Bartha Judit PhD, egyetemi adjunktus

Dr. Darida Veronika PhD, habil. egyetemi docens

Témavezető: Dr. Somlyó Bálint PhD, tanszékvezető,
habil. egyetemi docens

Budapest, 2019

ADATLAP
a doktori értekezés nyilvánosságra hozatalához

I. A doktori értekezés adatai

A szerző neve: László Laura Csengelle

MTMT-azonosító: 10060114

A doktori értekezés címe és alcíme: Vég és végtelenség. A narratív lezáratlanság posztmodern motívuma
DOI-azonosító: 10.15476/ELTE2019.114

A doktori iskola neve: ELTE BTK Filozófiatudományi Doktori Iskola

A doktori iskolán belüli doktori program neve: Esztétika Doktori Program

A témavezető neve és tudományos fokozata: Dr. Somlyó Bálint PhD, habil. egyetemi docens

A témavezető munkahelye: ELTE BTK Esztétika Tanszék

II. Nyilatkozatok

1. A doktori értekezés szerzőjeként

a) hozzájárok, hogy a doktori fokozat megszerzését követően a doktori értekezésem és a tézisek nyilvánosságra kerüljenek az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban. Felhatalmazom az ELTE BTK Doktori és Tudományszervezési Hivatal ügyintézőjét, Manhercz Mónikát, hogy az értekezést és a téziseket feltöltse az ELTE Digitális Intézményi Tudástárba, és ennek során kitöltse a feltöltéshez szükséges nyilatkozatokat.

b) kérem, hogy a mellékelt kérelemben részletezett szabadalmi, illetőleg oltalmi bejelentés közzétételéig a doktori értekezést ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban;

c) kérem, hogy a nemzetbiztonsági okból minősített adatot tartalmazó doktori értekezést a minősítés (dátum)-ig tartó időtartama alatt ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban;

d) kérem, hogy a mű kiadására vonatkozó mellékelt kiadó szerződésre tekintettel a doktori értekezést a könyv megjelenéséig ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban, és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban csak a könyv bibliográfiai adatait tegyék közzé. Ha a könyv a fokozatszerzést követően egy évig nem jelenik meg, hozzájárulok, hogy a doktori értekezésem és a tézisek nyilvánosságra kerüljenek az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban.

2. A doktori értekezés szerzőjeként kijelentem, hogy

a) az ELTE Digitális Intézményi Tudástárba feltöltendő doktori értekezés és a tézisek saját eredeti, önálló szellemi munkám és legjobb tudomásom szerint nem sértem vele senki szerzői jogait;

b) a doktori értekezés és a tézisek nyomtatott változatai és az elektronikus adathordozón benyújtott tartalmak (szöveg és ábrák) mindenben megegyeznek.

3. A doktori értekezés szerzőjeként hozzájárulok a doktori értekezés és a tézisek szövegének Plágiumkereső adatbázisba helyezéséhez és plágiumellenőrző vizsgálatok lefuttatásához.

Kelt: Budapest, 2019. június 11.



a doktori értekezés szerzőjének aláírása

Tartalom

BEVEZETÉS	7
I. ELMÉLETI SZAKASZ	19
1.1. A lezárás és lezárttság iránti „posztmodern” bizalmatlanság.....	20
1.1.1. A kritikával illetett lezárásfogalom és műeszmény	20
1.1.1.1. Az időkezelés kritikája	21
1.1.1.2. A „totális” narráció kritikája	24
1.1.1.3. Radikális formai lehetőségek	28
1.1.2. A (le)zárttság irodalomelméleti megbontása	32
1.1.2.1. Struktúra	32
1.1.2.2. „Túl” a struktúrán.....	38
1.1.2.3. Ellenpólusok között?	42
1.2. A lezárás és esztétikai jelentősége	45
1.2.1. A lezárás fogalma. <i>Ending, closure, fin</i> . Definíciós kérdések	45
1.2.1.1. A lezárás formális és tematikus aspektusai. A <i>fin</i> fogalma.....	48
1.2.2. A lezárás relevanciája. Az <i>egység</i> antik megközelítései	54
1.2.3. Lezáráskritikák közelebbről. Az értelmi egység tér-időbeli feltételei	63
1.2.3.1. Az időkritika kritikája	63
1.2.3.1.1. Az irodalom mint „időbeli” művészet.....	64
1.2.3.1.2. „Spatiotemporális” összefonódás. A fabula és a szüzsé ideje	70
1.2.3.1.3. A narratív időalakzat kialakulása	75
1.2.3.1.4. A teleológia kritikája	80
1.3. Lezáratlan vagy befejezetlen? A „végtelen” művek esztétikai lehetőségei	87
1.3.1. A nyitottság fogalma.....	88
1.3.1.1. A nyitottság Wölfflinnél	88
1.3.1.2. Eco és a nyitottság hármas tagolása	92
1.3.1.3. Határok és a kétféle végtelenség.....	100
1.3.2. Irodalmi „térbeli fordulat”	108
1.3.2.1. <i>Spatial Form</i>	116
1.3.2.2. A „nem-lineáris” tradíció.....	121
1.3.2.2.1. A hypertext	122
1.3.2.2.1.1. Az „olvashatóság” kérdése	125

II. GYAKORLATI SZAKASZ	132
2.0. Előzetes alapvetések	133
2.1. Körkörösség és ismétlés // John Barth: <i>Bolyongás az elvarázsolt kastélyban</i>	140
2.1.1. A Möbius-szalag mint keret.....	140
2.1.2. Szimultaneitás és/vagy szerialitás?	142
2.1.3. Heterodiegetikus törések, akadályok.....	144
2.1.4. Szerkezeti sajátosságok	152
2.1.5. <i>Closure? Ending? Fin?</i>	156
2.2. Kombináció	159
2.2.1. Dobozregény // B. S. Johnson: <i>Szerencsétlenek</i>	159
2.2.1.1. „Használati útmutató” és trükkös formai megoldások.....	160
2.2.1.2. Forma és tartalom lehetséges korrelációi	165
2.2.2. Hypertext // Michael Joyce: <i>Twelve Blue</i>	173
2.2.2.1. Felépítés, technikai kérdések	173
2.2.2.2. Az olvashatóság próbája.....	176
2.2.3. Rizomatikusság // Italo Calvino: <i>Az egymást keresztező sorsok kastélya</i>	187
2.2.3.1. Szerkezet, alapvetések, teóriák.....	188
2.2.3.2. Szövegbeli jellegzetességek.....	191
2.3. Ellenzárlat	201
2.3.1. Töredékes szerkesztés // Robert Coover: <i>The Babysitter</i>	201
2.3.1.1. Szerkezet és alapvetések.....	202
2.3.1.2. Tartalom és forma potenciális összhangja	203
2.3.2. Elágazó befejezések // John Fowles: <i>A francia hadnagy szeretője</i>	217
2.3.2.1. Alapvetések, hangzavarok	217
2.3.2.2. Önreflexív különutak	220
2.3.2.3. Az útvesztő metaforája.....	225
2.3.2.4. Lehetséges világok	228
ZÁRSZÓ	232
FELHASZNÁLT IRODALOM	234

Köszönetnyilvánítás

A hálám is végtelen. Legelőször is tanáraink iránt: köszönöm Bacsó Bélának, hogy mindig fordulhattam hozzá, a tanácsokat, az ajánlásokat, az ösztöndíjlehetőségeket, a disszertációmról írt véleményeket és a bizalmat, melyet a sorsdöntő doktori felvételimben megkaphattam. Köszönöm Somlyó Bálintnak a témavezetést, a javaslatokat és a türelmet, amíg koncepcióm végre körvonalazódhatott, s hogy az esztétikát már az alapszakon vonzóvá tette. Hálás vagyok Radnóti Sándornak, akitől az egyetemen és a szakkollégiumban is tanulhattam, s aki fontos megmérettetésem, az OTDK Esztétika Tagozatán zsűrielnök volt 2015-ben. Nem felejttem el, hogy Bartha Judit szinte végig mentorként követte ELTE-s utamat, témavezetőként az első szárnypróbálgatásokkor, s most belső opponensként a doktori képzésen, véleménye és támogatása mindig fontos nekem. Köszönettel tartozom Darida Veronikának is, aki számos publikációm elősegítette és előadónak ajánlott a Pesti Bölcsész Akadémiára, ahol még nem tudtam, hogy a disszertációm első vázlatait mutatom be. Az Esztétika Tanszék otthonommá vált az elmúlt években, minden oktatómnak hálás vagyok, akiket bármilyen formában meghallgathattam.

Az írással töltött időszakban persze szükségem volt környezetem kitartására is. Láttam az ablakból, ahogy a fák lecsupaszodnak, majd újra kivirágoznak, de én még mindig a gép előtt ültem, köszönöm mindenkinek, aki ezt megértéssel kezelte. Barátaimnak, akikkel a találkák előtt olykor helyszínt sem egyeztettem, valamint családomnak: zongoraművészekként kreatív, inspiratív, kritikus háttérrel adtak. Köszönöm édesanyámnak, B. Kiss Zsuzsannának, hogy az utolsó pillanatban megcseréltette velem a felvételi sorrendet, hogy az érettségi után bölcsészhallgató lehessenek, és testvéremnek, Boros Teklának évtizedes, komoly beszélgetéseinket és a zenei példákat, melyekkel témámat is új megvilágításba helyezhette. Amikor a munka nehezebben ment, online sakkellenfeleimen vezettem le a feszültséget, köszönöm, hogy nem hagyták magukat. Nehéz végül szavakba önteni Rosta Kosztasz iránti hálámat, amiért szerkesztői „szőrszálhasogatással” vette fel mondataimmal a harcot, amiért újra és újra visszatért *ending*, *closure* és *fin* jelentéseire, amiért mindig bízott bennem, s amiért úgy érzem, napról napra jobbra tesz.

Minden eszköz, minden fegyver bevethető, hogy megmeneküljünk a haláltól és az időtől. Ha két végzetes és elkerülhetetlen pont között az egyenes a legrövidebb út, kitérőkkel kell meghosszabbítani, s ha e kitérők olyan bonyolultak, kuszák, tekervényesek és váratlanok lesznek, hogy saját nyomunkat is elveszítjük, talán a halál sem akad ránk, talán az idő is eltéved, talán a folyton változó zugokban rejtve maradhatunk.

(Italo Calvino)

BEVEZETÉS

„Egy könyv nem is kezdődik, nem is végződik, legfeljebb úgy tesz”¹ – vallja Stéphane Mallarmé a XIX. század végén. Mi azonban úgy véljük: egy *mű* el is kezdődik, be is fejeződik, legfeljebb úgy tesz, *mintha nem*. Az alábbi értekezés az irodalmi, s azon belül a narratív *lezáratlanság* motívumát mint szándékolt alkotói eljárást vizsgálja a posztmodern korszakában, minthogy e technika ebben az időszakban „programszerűnek” tűnik, s különös dominanciát mutat. Érdeklődésünk fókuszában az a kérdés áll, hogy a „lezáratlan”, nyitott végű vagy nem egyértelmű végalakú elbeszélések miként képviselhetnek esztétikailag érvényes formákat, tekintettel arra, hogy a „zárt”, lekerekített forma, vagy a kezdet, közép és vég egysége – már Arisztotelész *Poétikájától* – esztétikai alapkövetelménynek számít. Nem véletlenül: a „nyitottság” ugyanis magában hordozhatja a felfoghatatlanság vagy az olvashatatlanság veszélyét, hiszen a minden irányban meghatározhatatlan, inkohereus, forma nélküli alkotás ellehetetleníti az értelmezőtevékenységet, s vele az esztétikai dimenziókat is. Minthogy azonban kétségkívül léteznek művészileg releváns „nyitott végű” művek, feltétlenül meg kell vizsgálni az első megközelítésben talán paradoxnak tűnő „nyitott forma” fogalmát, a nyitottság funkcióját, kompozíciós potenciálját, technikáit, továbbá el kell azt választani az esztétikailag nem értelmezhető formátlan nyitottságtól is – a jelen dolgozat éppen erre vállalkozik.

A címünkben megjelenő „végtelenség” tehát leginkább vég-telenség, azaz arra az intenciózus művészi, narratív kompozíciós stratégiára utal, amely a „vég” aktusát megkérdőjelezi, elbizonytalanítja. Elemzésünk ezáltal nem foglalkozik a végtelenség irodalmi reprezentációival (s így például a fenséges ábrázolásával), de a nem szándékosan lezáratlan, félbemaradt kompozíciókkal (hiányos szerkezettel),² vagy az utólagosan, más szerzők által „befejezett” művekkel sem. Említettük, hogy a lezáratlanság mint a szerkezetet érintő tudatos művészi technika domináns a posztmodernben – ugyanakkor fontos látni, hogy ilyen jellegű „formajátékok” nyilvánvalóan nemcsak a XX. század második felében, hanem jóval korábban is jelen voltak, méghozzá igen változatos formában, s természetesen nem is csak irodalmi vonatkozásban (lásd akár Michelangelo feltehetően szándékosan befejezetlen, *non-finito*

¹ Idézi pl. Umberto Eco: *Nyitott mű. Forma és meghatározatlanság a kortárs poétikában*. Ford. Dobolán Katalin. Budapest, Európa, 2006. 89. o. A fordítást enyhén módosítottam.

² A kifejezést ld. Szikszainé Nagy Irma: „Nyitott és zárt szöveg”. In <http://mnytud.arts.unideb.hu/mnyj/32/12nyit.htm>

szobrait, reliefjeit,³ vagy éppen Rodin „szoborfragmentumait”).⁴ Az egyik legkorábbi „irodalmi” példaként az i. e. 3000 körül keletkezett kínai *Változások könyvét* (*Ji csing*) szokás tekinteni, melyet képi szimbolikájával (trigramokkal és hexagramokkal) alapvetően jóslásra használtak, mivel képes volt „igen” és „nem” válaszokat nyújtani a konkrét kérdéssel rendelkező „olvasójának”. A „végtelen” szerkesztés itt a „non-linearitásban” gyökerezik, hiszen ezt a könyvet tetszőleges, „végtelen” sorrendben lehetséges olvasni, s persze végtelenül változó jelentéssz összefüggésben is, amennyiben bármilyen emberi sorssal kapcsolatban „állást tud foglalni”. A több ezer évvel későbbi, s már feltehetően művészi igényű kalligrammák vagy képversek olykor szintén a „végtelen” olvashatóságot célzó formai trükkök közé sorolhatók, ilyen például Szenci Molnár Albert *Cubus*-a (1607), mely kvázi „betűnégyzetként” különféle irányokból adja ki ugyanazt a mondatot, vagyis üzenetét a „négyzetre” emelve szinte végtelenül ismétli meg. Hasonló elv alapján jár el Jeronimo Tavares Mascarenhas de Tavola az 1738-as *Epitalamio figurato* című, immár csillagalakban terjeszkedő képversével is, de Joann Caspars Zetsching 1666-os *Labirinto a spirale* című, sugarasan építkező műve, vagy éppen J. Roch von Hefnan 1742-es kerteket idéző „permutációs” labirintusa, a *Gaistlicher Irrgarten* is többféle útvonalat kínál szövegterük bejárására – az ilyen típusú kalligrammák sora természetesen még sokáig folytatható.⁵ Az úgynevezett barokk „poétikagépezetek” vagy „versgépek” is a formai trükköket alkalmazó művek tradíciójába sorolhatók, ilyen Georg-Philipp Harsdörffer *Welchesatz*-a (*Poetischen Trichter*, 1648–53), mely voltaképpen egy öt papírgyűrűrétegből álló „gondolkodótárca”, ahol a legbelső körön 48 szőkezdő szótag, az egyre külsőbb gyűrűkön pedig középső majd záró szótagok találhatóak, s forgatástól függ, hogy e gigantikus, számtalan lehetőséget tartalmazó „szótárból” éppen milyen szavak kerülnek elő;⁶ de ide kívánczik Quirinus Kuhlmann 1671-es *Der Wechsel Menschlicher Sachen* (*Az emberi dolgok változása*)

³ Ilyen például a *Kentaurok harca*, a *Taddei Madonna*, a *Pitti Madonna*, az *Apolló / Dávid*, a *Brutus* stb. Ld. ehhez pl. Juergen Schulz: „Michelangelo's Unfinished Works”. *The Art Bulletin*, Vol. 57, No. 3, 1975, 366–373. o.; Jean-Pierre Barricelli: „Michelangelo's Finito: In the Self, the Later Sonnets, and the Last Pietà”. *New Literary History*, Vol. 24, No. 3, 1993, 597–616. o.; Paul Barolsky: „As in Ovid, So in Renaissance Art”. *Renaissance Quarterly*, Vol. 51, No. 2, 1998, 451–474. o.

⁴ Ld. pl. Sarah Bartram: *The Fragment as a Manifestation of Non-Finito in Auguste Rodin's Oeuvre*. Kent State University. School of Art, OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center, 2016.

⁵ Ld. ehhez: Dick Higgins: *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature*. State University of New York, 1987. Arrigo Lora Totino: *The World Shows its Body. The Vicissitudes of the Historical Development of the Visual Element in Poetry from the Alexandrian Period to Contemporary Experimentalism*. Ld. különösen a labirintus mintája és a permutációs versekről szóló IX. fejezetet. In <http://www.uln-late.com/english/history/history.htm>

⁶ Ld. Balogh Endre: *Tükörképünk a nyelvben él. Kombinatorika a kora újkori német poétikák invencióelméletében, különös tekintettel Georg Philipp Harsdörffer poetológiai írásaira*. In <https://www.prae.hu/portfolio/3167-tukorkepunk-a-nyelvben-el/>

című szonettírógépe is, melynek 14 tárcsájával elvileg 29 808 512 2481 szövegváltozatot lehet véletlenszerűen kiforgatni,⁷ s melyet az ELTE Régi Magyar Irodalom Tanszékén is rekonstruáltak.⁸ Ha immár az elbeszélő műfajok felé tekintünk, a „formabontó” tendenciába illeszkedik már Boccaccio *Dekameronja* (1353), Geoffrey Chaucer *Canterbury mesék* című történetcsokra (1387), az epizódjait gyakran véletlenszerűen összefűző cervantes-i *Don Quijote de la Mancha* (1605), vagy Henry Fielding 1749-es *Tom Jones*-a, olykor a logikus rendet „összezavaró”, önkényes és önreflexív narratív kommentárjaival. Laurence Sterne 1751-es „csupa kitérőkből álló” *Tristram Shandy*-jét pedig szerkesztésbeli különlegességei okán (önkényes narrátor, tipográfiai trükkök, a befejezés jelentőségének elhalványítása stb.) már egyenesen a *non-lineáris*, digitális hypertext előképének tekintik a hypertext felől megírt irodalomtörténetek.⁹ A *befejezetlenség* gondolata ezután, főként a fragmentumos szerkesztés formájában a romantikában is megjelenik (lásd például E. T. A. Hoffmann egy karmester és egy macska „életrajzeit” összemontázsoló *Murr kandúrját* 1820-ból, vagy Puskin a töredékesség látszatát keltő *Anyeginjét* 1833-ból), majd továbböröklődik a modern művészetre, melyet kvázi Mallarmé megvalósulatlan, de végtelennek és oldalszámok, borítók nélkülinek szánt *Le Livre*-projektje „vezet be” azzal a gondolattal, hogy *az élet nem zárható be egyetlen könyvbe*. Ezt az eszmét a dadaista vagy szürrealista „provokációk” olykor a könyv „szakrális” médiumát megcsonkítva, vagy a „hagyományos” írásképet megbontva is nyomatékossítják (például Louis Aragon automatikus írása, Tristan Tzara „kollázsverse”, Guillaume Appollinaire képversekhez való „visszatérése”), de elbeszéléseikben, regényfolyamaikban nyilvánvalóan Franz Kafka, James Joyce, Virginia Woolf vagy Marcel Proust is igen erőteljesen megkérdőjelezi a „klasszikus” zárlat funkcióját. A befejezetlenség mint tudatosan alkalmazott formai technika tehát korántsem előzmény nélküli, időről időre, változó intenzitással újra és újra felbukkan, s ahogyan Umberto Eco is megjegyzi, „nem kétséges, hogy a barokktól a jelenkori szimbólumpoétikáig egyre pontosabban rajzolódott ki a nem egyértelmű végalakú mű eszméje.”¹⁰ S a posztmodernben, amely élesen elutasítja a célelvű előrehaladás gondolatát,

⁷ Egy lehetséges vesszor: „Tűnt nap s a dögvész, / Jött föld és inség”. A „vers” magyar fordítását, melyet eredetileg Márton László készített (az ELTE-n rekonstruált gépre átdolgozta Benits Péter és Tóth Tünde), ld. Nádor Zsófia: „Gödel tétele a kombinatorikus költészetben. A kombinatorikus költészet mint formális rendszer”. In http://members.iif.hu/visontay/ponticulus/rovatok/hidverok/nador_godel.html

⁸ Ld. Teslár Ákos: „Quirinus Kuhlmann versíró gépének rekonstrukciójáról”. In <http://members.iif.hu/visontay/ponticulus/rovatok/hidverok/kuhlman.html>

⁹ Ld. pl. „The Non-linear Tradition in Literature”, in Christopher Keep–Tim McLaughlin–Robin Parmar: „The Electronic Labyrinth”. In <http://www2.iath.virginia.edu/elab/>

¹⁰ Ld. Umberto Eco, ld. uő.: *Nyitott mű. Forma és meghatározatlanság a kortárs poétikában*. Ford. Dobolán Katalin. Budapest, Európa, 2006. 86. o.

mindez talán még radikálisabban mutatkozik meg, olyannyira, hogy Szegedy-Maszák Mihály kvázi tételmondszerűen fogalmazhatja meg a következőket: „talán meg is kockáztatható az észrevétel, hogy kezdet és vég megfosztatott mélyebb jelentőségétől a posztmodern irodalomban.”¹¹

Kérdés persze, hogy mit értünk „posztmodern” alatt, s hogy miért is „fosztatható meg” mélységeitől az elbeszélésbeli nyitány és a zárlat. Brian McHale szerint már maga a posztmodern kifejezés is olyasvalami, amit „senki sem kedvel”, de mégis mindenki használ, holott voltaképpen „értelme sincsen”, már amennyiben a *poszt*-előtaggal – az aktuális jelenre értett *modern*hez képest – egy üres jövőbeliséget implikálhat. McHale sokkal inkább preferálja a *posztmodernizmus* szót, mely a *modernizmushoz* mint szellemi mozgalomhoz, művészi irányzathoz képest nemcsak kronologikus értelemben vonatkozhat utóidejűsége, hanem logikailag, történetileg is.¹² Ha immár az irányzat „eszmetörténeti” beállítódásához vagy „tartalmához” szeretnénk közelebb lépni, munkánk szempontjából is értelemszerűnek tűnik a klasszikus lyotard-i meghatározáshoz fordulni, melyben a posztmodern(izmus) „a nagy elbeszélésekkel szembeni bizalmatlanságként”¹³ érthető. A „nagy elbeszélések” vagy „metaelbeszélések” ebben a kontextusban rendre valamilyen univerzális érvényű eszmére hivatkozva (például szabadság, szocializmus, felvilágosodás) igyekeznek legitimálni gondolkodásmódokat, politikai gyakorlatokat, intézményeket stb., melyek majd a posztmodern gondolkodás legfőbb célpontjaivá válhatnak.¹⁴ Ez az alapvető lyotard-i keret a narratív lezárással szembeni „gyanakvásznak” is teret adhat, minthogy a „lezárás” éppen a lekerekített, „totális” elbeszélést teszi lehetővé. Jean-François Lyotard természetesen itt elsősorban nem az irodalmi elbeszélés válságára, hanem a tudományéra utal: a tudomány ugyanis igencsak függ az elbeszélésektől, de leginkább az önmaga legitimációját biztosító alapidiskurzustól, ám ennek apparátusa elavulófélben van. Az elbeszélőfunkció Lyotard szerint ugyanis

elveszti működtetőit: a nagy hőst, a nagy veszélyeket, a nagy utazásokat és a nagy célt. Szétoszlik az elbeszélő [az] egyben denotatív, előíró, leíró stb. nyelvelemek felhőiben, ahol minden elem a maga gyakorlati sui generis vegyértékeivel mozog. [...] Különböző

¹¹ Szegedy-Maszák Mihály: „Modern és posztmodern: ellentmondás vagy összhang?” *Helikon* 1987, 1-3. (A posztmodern amerikai irodalom). 51. o.

¹² Brian McHale: *Postmodernist Fiction*. London – New York, Routledge, 2004. 5–6. o.

¹³ Jean-François Lyotard: „A posztmodern állapot”. Ford. Bujalos István és Orosz László. In Bujalos István (szerk.): *Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard, Richard Rorty tanulmányai*. Budapest, Századvég, 1993. 8. o. Ld. még Hal Foster: „Preface”. In uő (szerk.): *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Seattle, Bay Press, 1983. XV. o.

¹⁴ Jean-François Lyotard: „Széljegyzetek az elbeszélésekhez”. In Bujalos István (szerk.): *i. m.* 146–147. o.

nyelvjátékok vannak – ez az elemek heterogenitása. Ezek csupán mozaikszerűen hoznak létre intézményeket – ez lokális determinizmus.¹⁵

Mindez annak felismeréséből fakad, hogy a tudomány egy olyan nyelven fogalmazza meg „alapszabályát”, melynek működési elveit nem látja be, nem tudja igazolni, s mely mindössze a szakértők konszenzusán alapul. Az ehhez vezető kérdés az, hogy a (tudományos) kijelentésekhez felhasznált nyelv *konzisztens-e* (mint ahogyan egy formális rendszer szintaxisától az elvárt), azaz megfelel-e a *teljesség* feltételének – Kurt Gödel az aritmetikára vonatkozó, de általánosítható tételéből, miszerint vannak olyan állítások, melyek a rendszeren belül sem nem igazolhatók, sem nem cáfolhatók (vagyis nem vezethetők le a rendszer eszközeivel), a totalitás elérhetetlensége következik.¹⁶ A rendszer ugyanis az igazságra irányul, azonban az átfogó *igazságértékelés* is a rendszeren belül történik, azaz része annak, de ez már önmagában ellentmondásos: „akik benne élnek és kutatnak, azok úgy sajátítják el, hogy értékelik alapjait és alkalmazzák saját magukra, saját helyzetükre. Ez »görbíti meg« a rendszer objektivitását, egyenes irányát, ez robbantja fel zártságát.”¹⁷ A tudományos állítások és érvek innentől fogva annyiban érvényesek, amennyiben elfogadjuk az őket lehetővé tevő szakértői közmegegyezést – (tudományos) újítások tehát tehetők egyfelől magában a rendszerben, de paradigmaváltással ki is lehet lépni abból, amikor a hozzáértők konszenzusát elutasítjuk és új „nyelvjátékot”, új szabályokat hozunk létre. A rendszer instabilitása a teljesítmény- és haladáselvűséget is ellehetetleníti, hiszen fejlődésről mindig csak valamihez *képest* értelmes beszélni, ahol ez a *valami* szilárdan áll a nagy egészben – a tudomány ilyenformán „nyitott rendszer”, ahol egy kijelentés nem önmagában (és végső igazságában) fontos, hanem azért, mert további kijelentéseknek adhat teret, megnyithatja a diskurzus lehetőségét, új „játékszabályokat” teremthet. Vagyis egymással párbeszédben álló kis „elbeszéléseket” alkothat a teljeskörű, lezárt, lekerekített nagy narratívák vagy metanarratívák helyett. Lyotard mindebben többek között a második világháborúnak¹⁸ és az azóta megjelent tudományos és technológiai, informatikai fejlődésnek, az információátvitel forradalmasításának hatását látja –

¹⁵ Jean-François Lyotard: „A posztmodern állapot”. 8–9. o.

¹⁶ Jean-François Lyotard: „A posztmodern állapot”. 92–94. o.

¹⁷ Surányi László: „A Gödel-tétel spirituális jelentősége”. In http://members.iif.hu/visontay/ponticulus/rovatok/hidverok/suranyi_godel.html

¹⁸ „... mi a legitimitás forrása? Azt mondják: a nép. De a nép egy eszme, s vitatkoznak rajta, változtatják a nép igazi eszméjét és annak érvényesítését. [...] „Auschwitzban” fizikailag pusztítottak el egy modern uralkodót: egy egész népet. Megkísérelték elpusztítani. Ez a büntett nyitja meg a posztmodern: a szuverenitás megsértése immár nem királygyilkosság, hanem népirtás [...] Ilyen körülmények között miként tűnhetnek még hihetőnek a nagy legitimáló elbeszélések?”. Ld. Jean-François Lyotard: „Szélgjegyzetek az elbeszélésekhez”. In Bujalos István (szerk.): *i. m.* 148. o.

az új helyzetben a virtualitás, a másolatok és szimulákrumok (és a fogyasztói kapitalizmus) hegemoniájában, valamint az egzisztenciális bizonytalanság hatására az emberek „atomizálódnak”.¹⁹ „Nagy neveket, nagy hősokeket [immár] egyre nehezebb »azonosítani« [...] Az életcélt átengedik az egyének igyekezetének. Mindenki önmagára van utalva [...] S ez az *önmaga* kevés.”²⁰

A gondolkodási keretek megváltozása természetesen a korszak irodalmára is hatást gyakorol. Legelőször is talán a „szubjektum”, például a szerző vagy regényhős(ök) „halálának” (funkcióik megszűnésének, eljelentéktelenedésének) eszméjét képviselő elméletekben érhető ez tetten, melyekről munkánkban részletesebben is lesz szó (főként Roland Barthes és Michel Foucault kapcsán). S ez a hangsúlyeltolódás természetesen az olvasót is érinti, amikor a passzív befogadás helyett már-már társszerzői, alkotó jellegű értelmezői aktivitást vagy kvázi *részvételt* követelnek meg tőle a szövegek. E szövegek „cserébe” pedig csakis együtt gondolkodást ígérnek, az olvasás performatív aktusa közben létrejövő folyamatos interpretációs kísérletek lehetőségét, és korántsem átfogó világmagyarázatot egy *megnyugvást hozó befejezéssel*, vagy mindenre kiterjedő „mélyelemzéssel”. A posztmodernben – mely eleve elveti a bináris oppozíciós, modern (és stabil) rendszereket, melyek a fogalmak *biztos elválasztásának* lehetőségébe vetett hiten alapulnak – a „mélység” mint viszonyfogalom tulajdonképpen nem is értelmezhető (hiszen „felszín” sincsen). Ihab Hassan éppen a mélység–felszín típusú ellentétpárok révén igyekszik rámutatni a modern és a posztmodern közötti differenciára, s ilyen, értekezésünk számára különösen fontos, szépirodalomra is vonatkoztatható ellentétpár például a forma (zárttság)–antiforma (nyitottság), a cél–játék, a befejezett mű (műtárgy)–folyamat (performansz), a távolság–részvétel, a szelekció–kombináció, vagy éppen a narratív–anti-narratív,²¹ ahol a rendszer felbomlásának szellemében természetesen minden esetben a második tag vonatkozik a posztmodernre. Hassan szerint „a posztmodernizmus nyitva áll a nyitott, a játékos, az óhajtó, a szétválasztó, az elmozdított, a határozatlan formák, a töredékek diskurzusa, a törés ideológiája, a lebontás akarata, a csönd előhívása felé”,²² s mindennek természetesen irodalmi következményei is vannak. Ilyen, számunka is kulcsfontosságú

¹⁹ Ld. még például Fredric Jameson: *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*. Ford. Dudik Annamária Éva. Budapest, Noran Libro, 2010. 31–37. o.

²⁰ Jean-François Lyotard: „A posztmodern állapot”. 37. o.

²¹ Ihab Hassan: „A posztmodern egy lehetséges fogalma felé”. In Bókay Antal – Vilček Béla – Szamosi Gertrúd – Sári László (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Budapest, Osiris, 2002, 49–56. o. Hasonló felsoroláshoz ld. még Hassan: „Korunk evidenciája”. In Pethő Bertalan (szerk.): *A posztmodern*. Budapest, Platon, 1996. 189–193. o. és Hassan: „Öt mellérendelő állítás a posztmodernizmus kultúrájáról”. 194–195. o.

²² Ihab Hassan: „Öt mellérendelő állítás a posztmodernizmus kultúrájáról”. In Pethő Bertalan (szerk.): *i. m.* 195. o.

„következmény” mindenekelőtt a *nagy elbeszélések ellehetetlenedése*, valamint a *zárt rendszer nyitottá válása*, hiszen munkánk során voltaképpen mindvégig az érdekel bennünket, hogy miként lehetségesek a befejezetlen, „nyitott rendszerű” művek.

Postmodernist Fiction című irányadó könyvében Brian McHale többek mellett az intertextualitás, a „realitás” és a „fikció” egymásbacsúsztatása, az anakronizmus, az elágazó ösvények (lehetséges világok) egyidejűsége, a banalitás, a *trompe l'oeil* (szemfényvesztés), a metalepszis (határsértés, határátlépés), a véletlenszerűség, a permutáció, a végtelen regresszus, a kínaidoboz-világok, vagy épp a *befejezés ellehetetlenítésének* legfőbb sajátosságaival jellemzi általánosan a „posztmodern” írásmódot. A befejezetlenség érzetéről (*sense of a non-ending*) vagy technikájáról pedig úgy fogalmaz, hogy az az elbeszélés „önfelszámolásának” (öntörlésének) különleges esete, minthogy a befejezés a szövegstruktúra egyik legfontosabb „tartóoszlopa”.²³ Patricia Waugh a posztmodern jegyeihez a szöveg megkonstruáltságát hangsúlyozó önreflexív stílust, az úgynevezett *metafikciós* stratégiát is hozzáteszi,²⁴ Ulla Musarra a fragmentumos szerkesztést, a diszkontinuitást, a duplikációt / multiplikációt, a decentralizáltságot, s a keresztreferenciális jelleget,²⁵ Mike Featherstone a parodisztikus elemeket, a játékosságot, a szkepticizmust, a temporális zűrzavart, vagy éppen a *plurális befejezéseket* emeli ki,²⁶ míg Steven Connor szerint lényeges jegy még a provokáció, a megbotránkoztató szándék, a heterogén elbeszélői szintek, hangok keveredése és kibogozhatatlansága is.²⁷ Barry Lewis pedig a sajátosságok mellett a korszakolásra is kitér: kb. 1960 és 1990 közé helyezi a „posztmodern” írói stílus dominanciáját a „hagyományos” konszenzus alapján (a határokat megközelítőleg John F. Kennedy 1963-as meggyilkolásától a Salman Rushdie *Sátáni versei* miatt az író kivégzését szorgalmazó szélsőséges megnyilvánulásokig kijelölve).²⁸ A

²³ „Endings constitute a special case of self-erasing sequences, since they occupy one of the most salient positions in any text's structure. Conventionally, one distinguishes between endings that are *closed*, as in Victorian novels with their compulsory tying-up of loose ends in death and marriage, and those that are *open*, as in many modernist novels. But what are we to say about texts that seem both open and closed, somehow poised between the two, because they are either *multiple* or *circular*?” Ld. Brian McHale: *Postmodernist Fiction*. 109. o. Ld. még Brian McHale: *The Cambridge Introduction to Postmodernism*. Cambridge University Press, 2015.

²⁴ Patricia Waugh: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Taylor & Francis e-Library, 2001.

²⁵ Ulla Musarra: „Narrative Discourse in Postmodernist Texts: The Conventions of the Novel and the Multiplication of Narrative Instances”. In Matei Calinescu–Douwe Fokkema (szerk.): *Exploring Postmodernism*. Amsterdam – Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1990. 215–232. o.

²⁶ Mike Featherstone: *Consumer Culture and Postmodernism*. London, Sage Publication, 2007.

²⁷ Steven Connor: „Postmodernism and Literature”. In uő. (szerk.): *The Cambridge Companion to Postmodernism*. Cambridge University Press, 2004.

²⁸ Barry Lewis: „Postmodernism and Literature”. In Stuart Sim (szerk.): *The Routledge Companion to Postmodernism*. London – New York, Routledge, 2001.

posztmodern „jellegzetességek” természetesen még hosszan sorolhatók,²⁹ mindenesetre észrevehető, hogy a *nyitottság*, a „logikus” *kronologikus sorok összekuszálása*, valamint a *befejezetlenség* mozzanata előkelő helyen szerepel a legtöbb felsorolásban,³⁰ reprezentálva a mindenfajta, első megközelítésben akár kikezddhetetlen és megdönthetetlen „autoritással” (pl. zártsággal, fejlődéssel) szembeni lázadást mint a stílusra jellemző alaphangoltságot – a disszertáció természetesen ezzel a kérdéssel is részletesebben foglalkozik majd.

A sajátosságok e nagyvonalú vázlata alapján persze megjegyezhető, hogy közülük jó néhányat a *modern irodalom* is alkalmaz, beleértve a töredékesség, a montázstechnika, az önreflexív hangok vagy az időparadoxonok eszközét, s persze a befejezéssel kapcsolatos bizalmatlan attitűdöt is – éppen ezért a két szellemi áramlat között Szegedy-Maszák Mihály is elsősorban a folytonosságot, nem pedig az éles elválasztás szükségességét hangsúlyozza.³¹ Hozzáteszi azért, hogy a posztmodern írásmód fő jellemzője leginkább abban jelölhető meg, „hogy a korábbiakhoz képest jobban háttérbe szorítja az elbeszélés teleológiáját”,³² de a modern–posztmodern „váltás” kapcsán más elméletírók is főként a finomabb hangsúlyáthelyeződésekre figyelnek fel. Általánosan elfogadott vélekedésnek tűnik például, hogy a modern „töredezettség” mögött a „teljesség” iránti kvázi nosztalgikus „vágy” húzódik meg. Ahogyan Mary Klages fogalmaz, a pszichoanalízis által megsejtetett fragmentált emberi szubjektum modern „reprezentációját” bizonyos veszteségérzet járja át, egyfajta melankolikus, „tragikus”, értékvesztő színezetet kap (Klages példaként itt Woolf *Világítótornya*t és T. S. Eliot *Átokföldjét* említi),³³ ugyanakkor nem mond le arról, hogy még ha ezzel a „töredezettséggel” is, de mégiscsak a szubjektum „valódi” természetét *mutassa fel*, azaz a „modern” végső soron

²⁹ Ld. ehhez pl. a *Helikon* 1987 / 1-3. számát (A posztmodern amerikai irodalom), s benne különösen Abádi Nagy Zoltán átfogó bevezető cikkét: „A posztmodern regény Amerikában”. 7–42. o.; ld. még Marjorie Perloff: „Postmodernism/»Fin de Siècle«: The Prospects for Openness in a Decade of Closure”. *Criticism*, Vol. 35 No.2, 1993. 161–191. o. stb.

³⁰ Ld. még pl. a kifejezetten a posztmodern és a befejezetlenség / elágazó befejezések kapcsolatáról: A. M. Lang: „Literature: A pluralist approach to postmodernist fictional endings.” *Studia Anglica Posnaniensia*, XXVIII, 151–169. o.; G. M. Neuditschko: *Form and function of multiple endings in postmodernist narratives* (Master’s thesis, 2008). In <http://othes.univie.ac.at/2872/>; vagy épp Mojgan Abshavi: „»Avoiding Closure« and »Postmodern Temporality« in Barth’s »On with the Story«”. In <http://www.eltsjournal.org/archive/value5%20issue4/17-5-4-17.pdf>

³¹ Ld. Szegedy-Maszák Mihály: *i. m.* 44. o.: „Célom nem több e rövid dolgozatban, mint annak bizonyítása, hogy amennyiben a posztmodernizmust a XX. század második felére többé-kevésbé jellemző művészeti irányzatnak tekintjük, erősen kell hangsúlyozni a folytonosságot a korai XX. század bizonyos jelenségeihez képest. Szinte lehetetlen megvonni a határt maga az irányzat és előzményei között, hiszen jószerivel nem egyébről van szó, mint a régebbi eljárások átcsoportosításáról.”

³² Szegedy-Maszák Mihály: *i. m.* 57. o.

³³ Mary Klages: *Literary Theory*. London, Continuum, 2006. 165–166. o.

a fragmentumok „között” is az „egészet”, a „mélységet” kutatja. A posztmodern kiábrándultság azonban többek mellett a *reprezentálhatatlanság* belátását is jelenti, s ekként a nosztalgiát itt leginkább az irónia váltja fel.³⁴ A francia új regény egyik „íróforradalmára”, Nathalie Sarraute is talán éppen erre a szemléletváltásra utal frappánsan, amikor Virginia Woolfot idézi: míg „a modern regényírók [s Woolf] számára a lélektan homályos zugai a legérdekesebbek”, Sarraute szerint „ha manapság [a posztmodernben] egy író azt hallja, hogy művével kapcsolatosan »lélektanról« beszélnek, lesüti a szemét és elpirul”.³⁵ A két tendencia eltérő attitűdjeinek megközelítéséhez mindenképpen iránymutatóak például Patricia Waugh,³⁶ Steven Connor,³⁷ Linda Hutcheon,³⁸ Perry Anderson³⁹ vagy éppen David Harvey⁴⁰ munkái, melyek a posztmodern kapcsán a megkonstruált szubjektív valóságot, a perspektivikusságot, s a minden korábbinál öntudatosabb írói hangot emelik ki a modernnel szembeni főbb „megkülönböztető” jegyekként.

Miután értekezésünk címének ezzel két különösen lényeges elemét, a „vég-telenség” és a „posztmodern elbeszélés” fogalmát is érintettük, a következőkben immár munkánk

³⁴ Barry Lewis szintén a modern és a posztmodern hasonló technikáiról, de eltérő motivációiról beszél: „we can argue that the derangements of works such as *Ulysses* (1922), *To the Lighthouse* (1927) and *Remembrance of Things Past* (1913-27) have different motivations. These were homeopathic attempts to protect culture against the chaos of technological change and ideological uncertainty in the wake of the First World War. Following the Second World War, writers faced a situation which R. D. Laing would no doubt call 'radical ontological insecurity'. Postmodernist authors between 1960 and 1990 no longer believed that the old cultural values were recoverable after the Holocaust. They simply gave up the struggle and delighted in delirium. The alienation effects of their fictions express the effects of alienation upon themselves.” Barry Lewis: *i. m.* 133. o.

³⁵ Sarraute folytatja: „Azóta, hogy megismertük az amerikai regényeket, azóta, hogy az abszurd irodalom folytonosan elénk tárja vakító igazságait, vajon sokan hisznek-e még a lélektan homályos zugaiban?” Ld. Nathalie Sarraute: „Párbeszéd és belső párbeszéd”. In Konrád György (szerk.): *A francia „új regény” II.* Budapest, Európa, 1967. 21–45. o.

³⁶ „Post-modernism clearly does not involve the modernist concern with the mind as itself the basis of an aesthetic, ordered at a profound level and revealed to consciousness at isolated »epiphanic« moments. [...] Whereas loss of order for the modernist led to the belief in its recovery at a deeper level of the mind, for metafictional writers the most fundamental assumption is that composing a novel is basically no different from composing or constructing one's 'reality'. Writing itself rather than consciousness becomes the main object of attention.” Patricia Waugh: *i. m.* 23–25. o.

³⁷ „Postmodernist work attempts to draw experience and meaning, shock, and analysis into synchrony. Being modernist always meant not quite realizing that you were so. Being postmodernist always involved the awareness that you were so.” Steven Connor: *i. m.* 10. o.

³⁸ Linda Hutcheon: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction.* New York – London, Routledge, 1988.

³⁹ Perry Anderson: *The Origins of Postmodernity.* London – New York, Verso, 1999.

⁴⁰ „I begin with what appears to be the most startling fact about postmodernism: its total acceptance of the ephemerality, fragmentation, discontinuity, and the chaotic that formed the one half of Baudelaire's conception of modernity. But postmodernism responds to the fact of that in a very particular way. It does not try to transcend it, counteract it, or even to define the 'eternal and immutable' elements that might lie within it. Postmodernism swims, even wallows, in the fragmentary and the chaotic currents of change as if that is all there is.” David Harvey: *The Condition of Postmodernity.* Oxford, Blackwell, 1990. 44. o.

módszerére, hipotéziseire, s a cím további kifejezéseire: a „vég” és a „lezáratlanság” terminusaira fókuszálhatunk. Módszerünket tekintve jól látható, hogy a disszertációt két fő részre, egy elméleti és egy gyakorlati vagy műelemző szakaszra osztottuk fel, hogy a „befejezetlen” művek kezelhetőségének kérdését ne csak elméleti és általános szinten, hanem a konkrét művek szövegelemzéseinek „gyakorlati” szintjén is megközelíthessük. Az *Elméleti szakasz* célja azon teoretikus keret kialakítása, melyen belül a „befejezetlenség” esztétikai vonatkozásban tárgyalható. Ehhez az 1.1. alfejezetben mindenekelőtt megvizsgáljuk, hogy maga a „befejezetlenség-paradigma” egyfelől milyen műeszménnyel szemben határozza meg magát s miként hódít magának fokozatosan egyre nagyobb teret – ezt egyfelől a formabontó igényű „regényforradalmárok” ars poétikus, „lezáráskritikus” megnyilatkozásai révén, másfelől pedig irodalomelméleti kontextusban szemléljük. A következő nagy alfejezetben (1.2.), mintegy kontrasztot képezve a „posztmodern” elméletekkel, a *lezárás* aktusának általános esztétikai követelményét tárgyaljuk. Ez a rész kulcsfontosságú a terminológiai tisztázások szempontjából is, a magyar nyelven szinonimának tűnő *lezárás*, *vég* és *befejezés* terminusait – részben a külföldi szakirodalom alapján, részben a téma természete miatt – itt különböztetjük meg egymástól. Ahogyan abban – mindmáig számottevő magyar reflexió nélkül – a nemzetközi irodalomtudományos diskurzus is közmegegyezésre jutott, a *lezárás* (*closure*) az esztétikai formára mint körülhatárolt, értelmes egységre utal (melynek hiánya értelemszerűen nem teszi lehetővé a művészi keretek megképződését), míg a *vég* (*ending*) a szöveg fizikai vagy mediális lezárulását jelenti. Értekezésünk azonban szükségesnek látta bevezetni a *befejezés* (*fin*) fogalmát is, mely a narrált cselekmény megoldására, záróakkordjára vonatkozik, s mellyel a munkánkban később tárgyalni kívánt konkrét posztmodern elbeszélések *gyakran nem rendelkeznek* – miközben mégis felmutathatnak esztétikai potenciált, értelmi körülhatároltságot. A fejezet, miután kitért a három kifejezés eltérő jelentésére és egymáshoz való viszonyára, elsősorban a *lezárás* fogalmát tematizálja, visszatér Platón és Arisztotelész mérvadó tételeihez a műalkotás *felépítése* kapcsán, ezt követően pedig a *lezárás* / körülhatárolás feltételének tekintett szövegbeli tér-idő szerkezetre, *spatiotemporális koherenciára* fókuszál. A klasszikus (például ágostoni, bergsoni) időelméletek révén kritika alá vonja mindenekelőtt a „posztmodern” regényújítók időképzetét (mellyel az „egészelvű”, teleologikusnak vélt szövegépítkezést támadják), s igyekszik amellet érvelni, hogy a tér-idő egység, vagy másként mondv a *non-lineáris* és a *lineáris* szövegösszetevők együttes jelenléte az értelmezhetőség alapfeltétele, azaz hogy ezzel a jelleggel még a *befejezést elimináló műveknek* is rendelkeznie kell. A *lezárásra* épülő részt immár a *nyitottságról* szóló nagy fejezet követi (1.3.), ahol is visszatekintünk a *nyitott forma* esztétikai fogalmának wölfflini bevezetésére, majd

természetesen Umberto Eco nyitottságtipológiáját részletezzük: kitérünk rá, hogy végső soron minden művészileg termékeny forma bizonyos szempontból nyitottnak tekinthető, s kvázi *végtelen* megközelíthetőséget implikál, ám eközben vannak olyan szélsőséges nyitottsági szintek is, melyek voltaképpen önmagukat számolják fel, hiszen az értelmezhetetlenség lehetőségét hordozzák magukban – a „termékeny” végtelenség és a „rossz végtelenség” fogalmát ezzel a problémával kapcsolatban tárgyaljuk. Szót ejtünk itt még a nyitottságot „előidéző” művészi technikákról is, valamint arról a szellemtörténeti „dimenzióváltásról”, mely tulajdonképpen magának a „nyitott mű” paradigmájának is közvetlenebb háttereként szolgál: az úgynevezett „térbeli fordulatról” vagy *Spatial Turn*ről, s az olyan, már konkrétan az irodalomra vonatkozó elméletekről, melyek egyenesen „térbeli formaként” jellemzik a látszólag az „időtényező” teljes redukcióját elvégző modern, posztmodern kifejezőmódot. A fejezet a non-linearitás radikálisabb fokán álló *hypertext*-technika bevonásával immár a másik oldalról, a „tér” felől igyekszik rávilágítani a *spatiotemporális* egység értelmezésbeli alapkritériumára, melynek még akkor is jelen kell lennie, ha az adott mű „nyitottként” is tételezi önmagát. A *Gyakorlati szakasz* célja ezek után csak az lehet, hogy az elméleti feltevéseket némiképp próbára tegye, s a „nyitott” vagy befejezetlen műveket közelebből is értelmezés alá vonja. Erre azért van szükség, mert a „befejezés” nélküli, „trükkösen” felépített művekhez sokszor nehéz hozzáférni: egyrészt általánosságban is megfigyelhető az a tendencia, hogy a formabontó művek kapcsán elsősorban a megalkotási mód kerül az elemzések centrumába, miközben a mű „valódi” természete a technika árnyékában kvázi érintetlen marad. Másfelől az is felvethető, hogy mindez olykor nem véletlenül alakulhat így: kétségtelenül léteznek ugyanis olyan alkotások, melyek e trükköket pusztán üres formai bravúrként pusztán frivol játékosságukban mutatják fel, s ezáltal nem engednek közelebb férközni „tartalmi” kérdéseikhez, magyarán ellehetetlenítik, folyton visszapattintják a rájuk irányuló interpretációs kísérleteket. Műelemzéseink ilyenformán arra kérdeznak rá elsődlegesen, hogy a formabontó „posztmodern” technikák pusztán öncélú, hivalkodó formai jellegzetességként, avagy esztétikai szempontból is releváns kompozíciós elemként tűnnek-e fel, egyszóval arra teszünk kísérletet, hogy a *nyitott és értelmezhetetlen*, valamint a *nyitott, de akár esztétikailag is értelmezhető* művek olykor talán nehezen elválasztható kategóriái között különbséget tegyünk. A befejezetlenséget célzó írói technikák közül összesen hatot különböztetünk meg hármas csoportosításban: a körköröséget, a kombinációt (ezen belül a dobozregényt, hypertextet és a rizómaszerkezetet), valamint az ellenzárlatot (itt a töredékességet és az elágazó befejezéseket), s mindegyikre igyekeztünk egy, elsősorban a nemzetközi szakirodalom alapján kvázi „tipikusnak” tekintett reprezentatív példával szolgálni. Így kerül elemzésre John Barth

Bolyongás az elvarázsolt kastélyban című elbeszélésgyűjteménye (2.1.), B. S. Johnson *Szerencsétlenekje* (2.2.1.), Michael Joyce *Twelve Blue*-ja (2.2.2.), Italo Calvinótól *Az egymást keresztező sorsok kastélya* (2.2.3.), Robert Coovertól *A pótmama* (2.3.1.), s végül John Fowlestől *A francia hadnagy szeretője* (2.3.2.). E művek kapcsán voltaképpen végig azt a kérdést tesszük fel, hogy a bennük felfedezhető *befejezetlenség*mozzanat vajon jelent-e *lezáratlanságot* is egyben, azaz hogy a befejezés „elhagyása”, megsokszorozása, kombinálása vagy éppen az előle való kitérés implikál-e értelmezhetetlenséget, vagy éppen ellenkezőleg, a művek különös technikájuk „ellenére” is képesek elérni bizonyos koherenciafokot, miáltal az esztétikai dimenziók is potenciálisan megnyílnak. A választási elv kapcsán egyrészt meg kell jegyeznünk, hogy mivel témánk elsősorban nemzetközi elméleti szintén tűnt vizsgálatra alkalmasnak, az elemzések között jobbra külföldi példákkal találkozhatunk (főként kanonizációs okokból, nagyobb recepciótörténetük, mélyebb külföldi szakirodalmi beágyazottságuk miatt), ugyanakkor a magyar teoretikus kontextust is szem előtt tartjuk bizonyos problémák kapcsán (például a protohypertext vagy a szótárregények esetében). Másrészt ki kell itt térnünk arra is, hogy a hypertext, amely csak az 1990-es években bontakozott ki, vagyis elvileg kívül esik a posztmodern „klasszikus” korszakolásán, miért kerül be mégis a diskurzusunkba. Erre egyszerűen csak azt a választ adhatjuk, hogy itt nem a „kronologikus”, hanem a logikai szempontokat vettük figyelembe: a hypertext elméletírói ugyanis, mint azt majd látni fogjuk, kanonizációs célokból többnyire a szövegek „végtelenségének” vonatkozásában szorosan össze kívánják kapcsolni a hypertextet a „posztmodern”, s elsősorban a posztstrukturalista elméletekkel, s ez a tényező már önmagában is kvázi az általunk felállított keretbe „írja”, de mindenképpen feladatként állítja elénk a hypertext problémáját.

A vizsgálódás megközelítőleg tehát a fenti kérdések köré épül, s természetesen „maradékalan” válaszok helyett leginkább csak irányokat és megközelítéseket adhat. Eközben persze azt reméljük, hogy a disszertáció felvetései általánosabban is közelebb vihetnek a „lezáratlan” elbeszélések művészi kezelhetőségének alapfeltételeihez, s talán a „posztmodern” olykor céltalannak vagy üresnek tűnő formai trükkjeit is új tartalommal tölthetik meg.

I. ELMÉLETI SZAKASZ

1.1. A lezárás és lezárttság iránti „posztmodern” bizalmatlanság

1.1.1. A kritikával illetett lezártfogalom és műeszmény

Körvonalazhatónak látszik az a tendencia, miszerint az 1950-es és '60-as években igen radikális hangok kezdenek felerősödni az irodalmi beszédmóddal kapcsolatban, mely jelenség nemzetközi szinten is megfigyelhető. E hangok a szépirodalmi szövegalkotás szinte minden terén változást sürgetnek a sokszor csak „hagyományosnak” vagy „klasszikusnak” nevezett kifejezésmóddal szemben, mely alatt a kritika – legalábbis az epika terepén – legtöbbször a „pozitívista” világképű XIX. századi „realista nagyregényt” érti. Elsősorban a bírált műeszmény *reprezentációs technikái* kerülnek itt célkeresztbe, s vele például a *totalitásra törekvő ábrázolás* (a mindentudó elbeszélővel, a mindentudó elbeszélőben vakon megbízó befogadóval, s a „hús-vér” regényhőssel és a rá vonatkozó teljeskörű „lélektani” megfigyelésekkel), a *referenciális nyelvhasználat* (mellyel a mű „elleplezi” önmaga médium mivoltát, s ezáltal a „megjelenített” világa csak „művi” és „életidegen” lehet), vagy éppen a szintén megkonstruált *kronologikus és célelvű időkezelés*, s vele a minket itt leginkább foglalkoztató kérdés: a művet egyetlen „megoldásra” lecsupaszítani (lekerekíteni) szándékozó zárlat. A „regényforradalmi” vagy „formabontó” kísérleteket hol új regénynek (*nouveau roman*), hol neoavantgárdnak (*neoavanguardia*), hol antiregénynek vagy metafikciónak, szellemi műhelyeiket hol OuLiPo-csoportnak, hol Gruppo 63-nak, folyóirataikat hol Tel Quel-nek, hol Il Menabò-nak, hol Boundary 2-nak nevezik, s a sor természetesen még folytatható. Az mindenesetre megfigyelhető, hogy a később sokszor csak a „posztmodern” jelzővel illetett radikális írásmódot ösztönző szerzők önreflexív, teoretikus igényű s talán legitimációs szándékú megnyilatkozásaiból nincs hiány ebben az időszakban. A következőkben néhány irányadó, manifesztumszerű írás alapján igyekszünk némi áttekintést adni a regény megújítóinak elveiről, szándékairól, s főként a bíralt műeszményről, vagyis arról, hogy a kritikusok számára mit jelent a „realista”, a „klasszikus” vagy a „hagyományos”. Érintjük legelőször is az időkezelés (1.1.1.1.), majd a totális narráció kritikáját (1.1.1.2.), s végül kitérünk az ezekből következő „regényújító” formai lehetőségekre (1.1.1.3.). Eközben persze tekintettel leszünk e szövegek olykor provokatív hangnemére is, mellyel az általuk a fenti jellemzők alapján „realista” vagy „régis regényként” hivatkozott ellenségképüket igyekeznek végletesen leegyszerűsíteni, hogy ezután dicsőségesen és hatásosan „szakíthassanak” azzal – a fejezet zárlatában ezt a kérdést is tematizáljuk majd.

1.1.1.1. Az időkezelés kritikája

Bár irodalomtörténeti vita tárgya, hogy például az „új regénynek” nevezett francia irányzat posztmodernnek, attól különálló csoportnak, vagy éppen posztmodern „előzménynek” tekinthető-e,⁴¹ e „nagy elbeszélésekkel” szembeni bizalmatlanság bevezetésünkben is látott lyotardi elve alapján mindenképpen hivatkozhatunk rá a regényforradalmi manifesztumok kapcsán. Ezt látszik megerősíteni az orosz származású francia író, Nathalie Sarraute átfogóbb bírálata is a „régí regényről” 1956-ban:

Az élet, melyre végül is minden művészet visszavezethető [...] elszállt ezekből az egykor oly ígéretes formákból, és immár másutt keresendő. Állandó mozgása következtében, melynek során minduntalan a felé a mozgó vonal felé igyekszik, ahová egy adott pillanatban a kutatás elérkezik, és amely a feszítés súlypontja, szétbontja a régi regény kereteit, és sorra elvetette a feleslegessé vált, ócska kellékeket. A végtelenségig variálhatták volna a bibircsókakat és csíkos mellényeket, anélkül, hogy bármi mást felfednének – most, napjainkban –, mint azt a valóságot, amelyet mindenki ismer már, hiszen az utolsó zugig bejárta birodalmát.⁴²

Az irónia, mely a kellő hatás érdekében persze túlon túl sarkos és szimplifikáló is, nemcsak a XIX. századi regényalkotást célozza, hanem az idők szavát meghallani nem akaró, még mindig a „hű” valóságábrázolásra törekvő konzervatív tollú kortársakat is, akik a XX. század elején tapasztalható avantgárd fellendülés ellenére megakasztották a műfaj fejlődését.⁴³ Ilyen jellegű, szinte kísértetiesen hasonló kritikát ugyanis már a szürrealisták, s köztük André Breton is megfogalmazott jóval korábban: 1924-ben például arról ír, hogy „a realista magatartás, melyet a pozitivizmus sugallt Szent Tamástól Anatole France-ig, szerintem minden szellemi és erkölcsi lendületet megbénít. [...] Ez termi manapság ezeket a nevetséges könyveket [...] a közvélemény legalantasabb ízlését legyezi”.⁴⁴ Sarraute tehát úgy véli, hogy e radikális

⁴¹ Ld. erről például Edmund Joseph Smyth: *The Nouveau Roman and the Aesthetics of Modernity and Postmodernity*. PhD thesis, University of Glasgow, 1993. 160–192. o. In <http://theses.gla.ac.uk/4834/>; vagy például Fredric Jameson: *i. m.* 142–143. o.

⁴² Nathalie Sarraute: „A gyanakvás korszaka”. In Konrád György (szerk.): *A francia „új regény” II.* Budapest, Európa, 1967. 11. o.

⁴³ Ahogy Sarraute fogalmaz: „E század első negyedében valóságos forradalom ment végbe az irodalomban, s ezt a forradalmat Proust, Joyce, Virginia Woolf, Kafka hajtotta végre. Ezek az írók elmozdították a regény súlypontját. Ez a súlypont a hős volt, a cselekmény révén kialakított személyiség. A hagyományos személyiség elvesztette meggyőző erejét. Annak következtében, hogy egy kaptárára, számtalan típus megalkotása révén reprodukálódott, a hazug, szemfényvesztő konvenció kifejeződésévé vált.” Sarraute: „A gyanakvás korszaka”. 52. o.

⁴⁴ Breton folytatja: „a világosság ugyanis az ostobaság lakomája. [...] Mindenki megeresztli a maga kis „megfigyeléseit”. Hogy tisztulási folyamatot indítson, Paul Valéry legutóbb azt javasolta: gyűjtsük csokorba a lehető legtöbb regényindítást, úgy gondolván, nagyon hasznos lesz ez az ostobaság-antológia. [Az elbeszélők] kegyetlenül pontosak, nem hagynak bizonytalanságban a hős felől: szőke lesz-e, hogyan fogják hívni, nyáron

szemléletváltás után nem lehet ugyanúgy írni, mint korábban, nem lehet visszatérni a realizmus hagyományaihoz.⁴⁵ Többek mellett azért nem, mert „az idő megszűnt gyors folyam lenni, mely magával sodorja a cselekményt – állóvízzé lett, melynek feneketlen mélyén lassú és bonyolult áramlási folyamatok mennek végbe”.⁴⁶ Az új regény szépíró teoretikusainak egyik legalapvetőbb kiindulópontja az időtapasztalat gyökeres megváltozása, melyhez mondhatni az időről való árnyaltabb tudás, az objektív idő elvetése s egyúttal a szubjektív vagy „átélt” idő jelentőségének felismerése vezethetett el.⁴⁷ Az „objektív” idő itt a kronologikus eseménysorokra, s vele a folyamszerű áramlásra, teleologikus előrehaladásra utal, melyet Alain Robbe-Grillet például természetellenesnek, vagy az egyes ember, s az író szempontjából egyenesen irrelevánsnak tekint:

Minek igyekezzünk rekonstruálni az óra-mutatta időt egy olyan történetben, amely egyedül csak az emberi időt veszi számításba? Vajon nem jobb megoldás-e, ha egyedül saját emlékezetünkre bízunk magunkat – s mint ismeretes, az sohasem kronologikus.⁴⁸

Az „óra-mutatta”, személytelen, lineáris idő eszerint tehát az emberi tényezővel együtt az idő egy másik, „mélységi” dimenzióját is figyelmen kívül hagyja, mely immár Michel Butor szerint az idő térre való alkalmazása lenne, méghozzá amikor mint utat, mint valamin való áthaladást szemléljük.⁴⁹ Az időt ugyanis „csak bizonyos pillanatokban éljük át mint folyamatot”.⁵⁰ Butor hosszan elemzi a tiszta kronologikusság (vagy „durva lineáris elrendezés”) regénybeli alkalmazhatatlanságát, minthogy a vezérfonal folyton megszakad és mellékszálakra bomlik, a szálak pedig természetsszerűleg összefonódnak, összegabalyodnak. A vissza- és

fogjuk-e elkapni? Megoldják ezeket a kérdéseket [...] s nekem nem marad más teljehatalom, mint becsukni a könyvet.” Ld. „A szürrealizmus kiáltványa”. In Bajomi Lázár Endre (szerk.): *A szürrealizmus*. Budapest, Gondolat, 1968. 153. o.

⁴⁵ Vö. például John Barth: „A kimerített irodalom”. „[H]a valaki ma hozná létre Beethoven *Hatodik szimfóniáját* vagy a chartres-i katedrális, legföljebb illedelmes zavart keltene bennünk. Sok mai regényíró századfordulós regényeket termel, csak többé-kevésbé századközépi nyelven, és mai emberekről meg témákról.” Hernádi Miklós fordításában ld. *Helikon 1987, 1-3.* (A posztmodern amerikai irodalom). 139. o.

⁴⁶ Nathalie Sarraute: „A gyanakvás korszaka”. 12. o.

⁴⁷ Itt főként Bergson hatása döntő. Ld. például Henri Bergson: *Idő és szabadság. Tanulmány eszméletünk közvetlen adatairól*. Ford. Dienes Valéria. Szeged, Univerzum, 1990.; vagy Henri Bergson: *Tartam és egyidejűség*. Ford. Dienes Valéria. Budapest, Pantheon, 1923. Az idő és az elbeszélés (regény) kapcsolatát a következő nagy fejezet elemezi hosszabban, itt pusztán a regény megújítóinak legkülönbözőbb, a problémánkhoz releváns időfelfogásaiból szemlélünk.

⁴⁸ Alain Robbe-Grillet: „Új regény, új ember”. In Konrád György (szerk.): *i. m.* 99. o.

⁴⁹ Michel Butor: „Regénytechnikai kutatások”. In Konrád György (szerk.): *i. m.* 118. o.

⁵⁰ Michel Butor: „Regénytechnikai kutatások”. 115. o. Butor írja még ugyanebben a szövegben: „Párhuzamok, megfordítások, ismétlések: a zeneművészet tanulmányozása tanúsítja, hogy itt időről való tudatunk elemi adottságairól van szó.” Ld. 114. o.

előretekintésektől mentes „szigorú” időrendben tudniillik lehetetlenné válik a „ki- és betekintés” is, egyként elérhetetlen lesz a külső, tágabb kontextus (például történelem), és a belső világ, például az emlékek szférája is, s mindez szükségszerűen idegenít el magától az emberi szubjektumtól.⁵¹ Jorge Luis Borges magától értetődőnek tekinti, hogy egyetlen idősor helyett, melyben az elemek egymáshoz képest korábbiak, későbbiek vagy egyidejűek lehetnek, többféle eltérő időkontinuum létezik, melyek ellenpontozzák, metszik egymást, vagy függetlenek egymástól, azaz nem-folytonosak – ilyen értelemben diszkontinuus például a különböző tudatok ideje, a szubjektumok által megélt megannyi különböző eseménysor.⁵² Az „abszolút” idő folyamszerűségét, s az ebből származó egységes, egyenletesen haladó történelemszemléletet is könnyedén, már „egyetlen megismételt” elem révén megingathatónak tartja.⁵³ Szintén a folytonosság kritikáját nyújtva (és a linearitást durva leegyszerűsítésnek és elégtelennek titulálva) Italo Calvino a matematikai értelemben vett diszkrét idő dominanciáját jelzi,⁵⁴ hozzátéve, hogy mindez a (poszt)modern világra vetítve igaz fokozottan, mely immár széttöredezett, összekuszálódott, diszkontinuussá változott, akárcsak az ember, akit mindez csapdába ejt⁵⁵ – ahogyan arról már Michel Butor is beszél, amikor a modern élet erőteljes szakadozottságát hangsúlyozza.⁵⁶ A fentiekkel igencsak rezonáló, s magára az írásra is

⁵¹ Michel Butor: „Regénytechnikai kutatások”. 112–113. o.

⁵² Jorge Luis Borges: „Az idő”. In

<ftp://ontologia.hu/Language/Hungarian/Crawl/MEK/mek.oszk.hu/00400/00461/html/borges41.htm#xii>

„Az idő újabb cáfolata” című esszéje pedig folytatja a gondolatmenetet: „tagadom, hogy létezik egy egyedüli idő, amelyben minden történés láncszerűen összekapcsolódik. Semmivel sem jelent kisebb gondot az egymásmellettiség tagadása, mint az egymásutániságé.” Ld.

in <ftp://ontologia.hu/Language/Hungarian/Crawl/MEK/mek.oszk.hu/00400/00461/html/borges23.htm#xxvii>.

⁵³ „Vajon nem elegendő-e egyetlen megismételt elem, hogy felboruljon és összekuszálódjék az idő láncsora? [...] Vajon nem elegendő-e egyetlen megismételt elem, hogy felboruljon és összekuszálódjék a világtörténelem, hogy kiderüljön, nincs történelem?” Ld. uo.

⁵⁴ „Il mondo nei suoi vari aspetti viene visto sempre più come *discreto* e non come *continuo*. Impiego il termine „discreto” nel senso che ha in matematica: quantità „discreta” cioè che si compone di parti separate. [...] oggi tendiamo a vederlo come un serie di stati discontinui, di combinazioni di impulsi su un numero finito (un numero enorme ma finito) di organi sensori e di controllo.” Ld. Italo Calvino: „Cibernetica e fantasmi”. In uő: *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. Torino, Einaudi, 1980. 167. o.

⁵⁵ Italo Calvino: „La penna in prima persona”. In uő.: *Una pietra sopra*. 295. o. Vö: Italo Calvino: „La sfida al labirinto”. In uő.: *Una pietra sopra*. 82–83. o. Ronald Sukenick is hasonló következtetésre jut: „Az oksági narráció folytonosságot és teljességet feltételez, de a megszakítottság, a töredezettség folytonos fenyegetése közepette. A nem-oksági narráció viszont, miközben megszakítottságot és töredezettséget feltételez, folytonosság és teljesség felé halad, ami helyénvalóbbnak tűnik oly időben, amikor lemeztelenítik a misztikumot és folyamatait.” Ld. Ronald Sukenick: „Tizenkét kompozíciótani kitérő”. *Helikon 1987*, 1-3. (A posztmodern amerikai irodalom). 153. o. A „posztmodern időkezelés” és a regény kapcsolatával foglalkozik például David Harvey: *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge, Blackwell, 1989. 291. o.

⁵⁶ Michel Butor: „Regénytechnikai kutatások”. 115. o.

vonatköztatható konklúziót a már az amerikai posztmodern regényhez kapcsolódó Raymond Federman mondja ki:

[Ha] maga az élet sosem vonalszerű, inkább zűrzavarhoz hasonlít, mert soha nem egyenesen előrehaladó időrendként éljük át, akkor a vonalszerűen elrendezett történetmondás sem lehetséges. Az álrealista regény a rend látszatát adta az élet zűrzavarának, vonalszerűen építette föl a cselekményt, ami – észre kell vennünk – egyre lényegtelenebbé vált a regény számára. Miután ez bekövetkezett, vagyis eltűnt a cselekmény, szükségtelessé vált, hogy az események logikus sort alkossanak az időben és a térben.⁵⁷

Az oksági narráció helyett a modern elbeszélés ezért váratlanságot, kiszámíthatatlanságot, ismétléseket rejt, előre- és önmagába visszakanyarodó görbületek formáját ölti, hogy inkább „a tudattalanból fölmerülő nyelv kacskaringóihoz” igazodjon az illuzórikus, egyenes vonalú, folytonos mozgás helyett,⁵⁸ s Michel Butorral szölv mindezt az egyes „tömbök” egymásmellé helyezésével érzékeltetik az írók.⁵⁹

1.1.1.2. A „totális” narráció kritikája

A fentebb vázolt „újszerű” időtapasztalat tehát döntő támadásnak tűnik az új regény írói által drasztikusan leegyszerűsítve mindössze csak meghatározott végpont felé tartó, „fejlődéselvűnek” és „lineárisnak” nevezett „régí” (vagy realista) regénnyel szemben, minthogy ez teljességgel húzza ki a talajt a *hagyományosnak* tekintett szerkesztés egyéb összetevői alól is. Végletesen megkérdőjelezi ugyanis a cselekmény- és hősközpontú, tárgyilagosságra törekvő, leíró jellegű valóságábrázolás lehetőségét, már csak azért is, mert ha nem létezik objektív, „mindenki felett” álló, egységesen vagy egyenesvonalúan elbeszélhető idő, akkor nem létezik olyan pozíció sem, amelyből minden átlátható, azaz egységesen elbeszélhető lenne. A „totális nézőpont” már önmagában oximoron: csupán szubjektív, s ezáltal jóval szavahihetőbb nézőpontok létezhetnek,⁶⁰ s már Alain Robbe-Grillet teszi fel az ehhez vezető kérdést:

⁵⁷ Raymond Federman: „Szürfikció” – négy észrevétel a regényírás jövőjéről”. *Helikon* 1987, 1-3. (A posztmodern amerikai irodalom). 156. o.

⁵⁸ Raymond Federman: „Szürfikció” – négy észrevétel a regényírás jövőjéről”. 157. o.

⁵⁹ Michel Butor: „Regénytechnikai kutatások”. 115. o.

⁶⁰ „[M]indenképp csak arról a világról lehet szó, melyet *nézőpontom* szab meg; más világot sohasem ismerhetek meg”, írja Alain Robbe-Grillet: „Természet, humanizmus, tragédia”. In Konrád György (szerk.): *i. m.* 91. o.

Ki az a mindentudó, mindenütt jelenvaló elbeszélő, aki egyidőben ott van mindenütt, aki egyszerre látja a dolgok színét és visszáját, aki egyszerre követi az arc és a tudat mozdulatait, aki egyszerre ismeri minden kaland jelenét, múltját és jövőjét? Nem lehet más, csak egy isten. Egyedül isten állíthatja magáról azt, hogy objektív. A mi könyveinkben viszont, épp ellenkezőleg, egy *ember* lát, érez, képzel, egy ember, akinek megvan a maga helye térben és időben, akit megszabnak önnön szenvedélyei, aki olyan, mint ön vagy én.⁶¹

Az objektív reprezentáció és annak bármiféle hitelessége eszerint tehát szintén válságba kerül, a magabiztosan megszólaló hang iránti bizalom megrendül, vagyis Nathalie Sarraute megfogalmazásában beköszönt „a gyanakvás korszaka” mindenfajta autoritással, s köztük például a regény „hagyományos” formájával szemben, mely a teljes „telítettség” vagy kimerültég állapotába került – Sarraute írásával közel egyidőben utal erre az amerikai posztmodern programadó szerzői közé sorolt John Barth is, amikor „bizonyos lehetőségek” végletes kiaknázásáról beszél.⁶² Az elbeszélői szólam „kimerülésével”, vagyis szavahihetőségének megingásával pedig a gyanakvás is kiterjed az általa megformált cselekményre,⁶³ hősre,⁶⁴ s általában véve a fikció minden elemére, többek mellett azért, mert a valóság sokkal elképzelhetlenebb eseményeket produkált, mint bármilyen kitaláció (Sarraute többek között a sztálingrádi csata és a koncentrációs táborok példáját említi). Az ilyen korszakokban „a megélt eseményeken alapuló dokumentum” felértékelődik a regénnyel

⁶¹ Alain Robbe-Grillet: „Új regény, új ember”. In Konrád György (szerk.): *i. m.* 98–99. o.

⁶² Natalie Sarraute írja: „az irodalom bizonyos telítettség állapotába jutott. Elege van a konformista irányzatokból. [...] az új irányzatoknak köszönhető, hogy Sartre szavaival élve, »a regény elmélkedni kezdett önmagáról.«” Ld. uő.: „Felszólalás a brüsszeli Egyetemi Szabad Fórumon”. In Konrád György (szerk.): *i. m.* 58. o. Vö. John Barth: „A kimerített irodalom”: „Kimerítettségen nem olyan elcsépelet dolgot értek, mint a fizikai, erkölcsi vagy intellektuális dekadencia, hanem egyszerűen bizonyos formák kimerültségét, vagy bizonyos lehetőségek végigvitt kiaknázását – amin korántsem kell feltétlenül kétségbeesni.” Ld. *Helikon* 1987, 1-3. (A posztmodern amerikai irodalom). 138. o.

⁶³ „Amikor a prózában a figyelem fókusz a prózaírás lényegi természetének kifürkészésére kezdett irányulni, a cselekmény, a mese egyszerűen fölösleges színben tűnt fel.” Ld. Ronald Sukenick: „Tizenkét kompozíciótani kitérő”. Ld. *Helikon* 1987, 1-3. (A posztmodern amerikai irodalom). 149. o. Vö. Italo Calvino megjegyzésével: „We all know that the meaning and value of a book does not lie in the plot. At most, one can recount some detail or scene, as a “sample”. You will object that this is merely an essay dealing with the sociology of the content, so the story has a lot of importance. I don’t agree: what matters is to define the general image that a particular writer offers of industrial civilization. If you cut from your article all the summary passages dealing with plot and leave the critical judgments, your argument holds all the same, and indeed becomes more compact and legible.” Ld. in Michael Wood (ed.): *Italo Calvino: Letters, 1941–1985*. Trans. Martin McLaughlin. Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2013. 219. o.

⁶⁴ „A regényhős elveszítette mindkét pillérét: az írónak és az olvasónak belé vetett hitét – holott napjainkig épp ennek a bizalomnak köszönhetette, hogy biztosan állt a talpán [...] íme a regényhős meginog, és elemeire bomlik.” In uő.: „A gyanakvás korszaka”. In Konrád György (szerk.): *i. m.* 8. o.

szemben,⁶⁵ s felértékelődik ezzel a nem-mimetikus, „önmaga jogán”, s nem pusztán (cselekvés)utánzó jellege révén érvényességre törő műeszmény is.⁶⁶ A „realista nagyregényt” eszerint „mimetikussággal”, „logocentrizmussal”, s „teljes” cselekményábrázolással jellemzik (vádolják) az újító szellemű írók, melyet problematikusnak látnak, mivel az ilyen regény – azon túl, hogy már elbeszélője is hiteltelenné válik – a világ logikusságának illúzióját kelti, mintha az tiszta ok-okozati *láncok* révén leírható és megismerhető lenne, mintha maradéktalanul kimunkálható, lekerekíthető, lezárható lehetne, s az azt létrehozó elemek valaha is tökéletesen egymásba illeszkedhetnének. A láncmetaforát itt ugyanolyan kritika sújtja tehát, mint korábban a folyammetaforát az idő kapcsán, mely ismét csak abból származik, hogy az események ily módon való „sorba állítása” pusztán művi konstrukció lehet, melynek célja, hogy valamiféle tanulságot, *jelentést* hozzon létre – Alain Robbe-Grillet szerint ez már csak azért is téves felfogás, mert „a világ sem nem jelentésteli, sem nem abszurd. Egyszerűen: *van*.”⁶⁷ S bár az ilyesfajta manipulatív „megformálás” igen távol áll a valóságtól,⁶⁸ mégis „realista” jelzővel illetik ezt az eljárást, mint ahogyan e paradoxonra már Ronald Sukenick is utal: „a »realista« regény tündérmeséje azt erősítgeti, hogy a világ nem titokzatos, hogy kiszámítható – ha a szereplők számára nem is, legalább a szerző számára”.⁶⁹

A sorrendbe állítás vagy kronologikusság mesterségességének „leleplezése”,⁷⁰ és a később erre építő „új” szövegalkotási eljárások ugyanakkor nemcsak a mindentudó elbeszélőt és a „regényhőst” lehetetlenítik el, hanem magát a „hagyományos értelemben vett” befogadót

⁶⁵ Nathalie Sarraute: „A gyanakvás korszaka”. In Konrád György (szerk.): *i. m.* 13–14. o.

⁶⁶ Ronald Sukenick írja: „Az illuzórikus idő összeomlása a realista prózában párhuzamba állítható az illuzórikus tér összeomlásával a perspektíva-festészetben, és párhuzamos funkciót is szolgál: annak felmutatását, hogy a műalkotás a maga jogán is érvényes lehet, nem csupán annak jogán, hogy valami másnak az utánzata.” Ld. Ronald Sukenick: „Tizenkét kompozíciótani kitérő”. *Helikon* 1987, 1-3. (A posztmodern amerikai irodalom), 1987. 150. o.

⁶⁷ Alain Robbe-Grillet: „A holnap regényének egyik útja”. In Konrád György (szerk.): *i. m.* 63. o.

⁶⁸ Hasonlóra utal Michel Butor is: „Ha meg akarjuk magyarázni Péternek, hogy kicsoda Pál, elmondjuk neki Pál történetét; emlékeinkből, tudásunkból kiválasztunk bizonyos mennyiségű anyagot, és ezt oly módon csoportosítjuk, hogy kikerekedjék belőle az „alak”; közben tudjuk, [...] hogy a portré, melyet festettünk, több szempontból is pontatlan.” Ld. uő.: „Regénytechnikai kutatások”. In Konrád György (szerk.): *i. m.* 109–110. o.

⁶⁹ Ronald Sukenick: *i. m.* 145. o.

⁷⁰ Ld. erről még például Alain Robbe-Grillet megjegyzését: „A nyomozók által összegyűjtött bizonyítékok [...] az első pillanatban egy adott megfejtést látszanak szolgálni, úgy tetszik, mintha csak annyiban léteznének, amennyiben szerepük van az őket meghaladó ügyben. És íme, máris elméletek épülnek: a vizsgálóbíró szükséges, logikus kapcsolatot igyekszik létesíteni a dolgok között; mindenki azt hiszi, hogy a helyzet hamarosan megoldódik az okok és okozatok, szándékok és véletlenek szokványos bizonyítás-sorozatában... Csakhogy a történet nyugtalanító módon bonyolódni kezd: a tanúk ellentmondanak egymásnak, a vádlott egyre jobb alibit bizonyít, új elemek lépnek fel, amelyeket eddig nem vettek számításba.” Alain Robbe-Grillet: „A holnap regényének egyik útja”. In Konrád György (szerk.): *i. m.* 66. o.

is, mivel a megszokottól szögesen eltérő olvasási stratégiákra, például jelentős *lassításra* kényszerítik. A „megszokott” ugyanis itt többnyire ismét csak a „linearitásra” és „célelvűségre” utal, vagyis arra a módra, ahogyan az olvasó „türelmetlen” szeme igyekvően keresi a végkifejletet „egyenestonalú” egyenletes mozgással előrehaladva, „a kellő arisztotelészi modorban [...], egy gondolat, egy mondat egyszerre”,⁷¹ azaz betartva a leírtak sorrendiségét mint a mű szervezőelvét. A szövegszeleteléseiről is nevezetes posztmodern amerikai „kísérleti” író, William S. Burroughs szerint ez a szervezőelv azonban, összevetve a valóságból származó tapasztalatainkkal, „szükségyszerűen” érvényét veszti, hiszen az olvasó egy adott szöveggel való találkozáskor tudat alatt a „szomszédos hasábot is olvassa, és a mellette ülő személyt is érzékeli. Ez szeletelt valami. [...] egymás mellé helyeződik a külső történés meg amire éppen gondol az ember.”⁷² Raymond Federman egy új írástechnikával szintén arra „készítené fel” a befogadót, hogy a „hagyománytól” eltérően a különböző szépirodalmi szövegrészeket is olvashassa többféle sorrendben vagy szimultán módon, mivel egyenesen unalmasnak és kényszeredettnek tekinti a „hagyományos”, a kezdettől a befejezésig haladó, meghatározott irányú olvasást.⁷³ Ám a befogadó konvencióktól való megszabadításához legelőször is azt az illúziót kell szertefosztatni, miszerint az írónak lenne valamilyen „mondanivalója”, s a műnek pedig *célja*: Robbe-Grillet szavaival ugyanis a „mű megszületése előtt semmi sincsen: semmilyen bizonyosság, semmilyen tétel, semmilyen célzat.”⁷⁴ Federman szerint ezt csak egy stílusosan és tipográfiaiailag is izgalmasabb szövegszerkesztési módozat lenne képes érzékeltetni, minthogy az végre „kitenné” az irodalmi művet a valóságban is megszokott bizonytalanságnak, heterogenitásnak vagy véletlenszerűségnek:

A regény szövege ezután már nem balról jobbra, fölülről lefelé, a rákényszerített cselekmény fonalát követve halad előre, de magának a keletkezésben levő, kiszámíthatatlan formát öltő írásnak a körvonalát képezi le a papírlapon. Olykor körkörös formát vagy váratlan mozdulatokat és alakzatokat ölt az elbeszélés kibontakozása folyamán, meg-megismétli önmagát, előre- s visszakanyarodik az írás görbületeinek megfelelően [...] Maguk az események is girbegurba vonalat fognak követni.⁷⁵

⁷¹ William S. Burroughs megjegyzése, ld. Conrad Knickerbocker: „Beszélgetés William S. Burroughs-zal”. *Helikon* 1987, 1-3. (A posztmodern amerikai irodalom). 134. o.

⁷² Uo.

⁷³ „[A hagyomány] azt követeli, hogy balról jobbfelé, a lap tetejétől az aljáig, előre megszabott egymásutánban haladjunk előre. Az értő közönséget fárasztja és gúzsba köti az efféle merev szabályozottság.” Ld. Raymond Federman: *i. m. Helikon* 1987, 1-3. (A posztmodern amerikai irodalom). 155. o.

⁷⁴ Alain Robbe-Grillet: „Új regény, új ember”. In Konrad György (szerk.): *i. m.* 101. o.

⁷⁵ Raymond Federman: *i. m.* 157. o.

S mindez már a „posztmodern” által preferált „nyitott” regényeszményhez vezet, mely immár William Gass szerint végre nem a teleologikus előrehaladás, hanem a folytonos előre- és hátrafelé mozgás révén tartogat élményeket az olvasó számára.⁷⁶ S bár az „oksági sorok szempontjából az egymástól távol eső részletek összekötésével kialakított sorrend örültségnek tűnhet”,⁷⁷ Ronald Sukenick például abban látja ennek létjogosultságát, hogy előre nem látható egyezéseket, kapcsolatokat, új rendszerelveket hozhat létre, amikor a hagyományosak már elvesztik a hitelüket. Ezt az új szervezőelvet pedig „nyitott rendszernek” nevezi,⁷⁸ ahogyan egy évtizeddel korábban Umberto Eco is „nyitott műként” tekint azokra a kortárs művészi mozzanatokra, melyek „számot kívánnak vetni” a véletlennel,⁷⁹ a rendezetlenséggel, s oly sokértelműek és bizonytalanok szeretnének lenni, mint maga az élet.⁸⁰ S a törekvés, hogy a kortárs művészek a formátlanság és az esetlegesség eszménye szerint alkossanak,⁸¹ szükségszerű, amikor a „rendezett kozmoszfogalmat” kétely, a valóságról alkotott megszokott képet válság kezdi övezni: a művészet csak „azt tette, amit hivatása szerint tennie kellett: elfogadta az új helyzetet és megkísérelt *formát adni* neki.”⁸²

1.1.1.3. Radikális formai lehetőségek

A „rendezetlenség” imént említett „formája” persze igen sokféle lehet – alapulhat például a már említett „kollázs” elvén, ahogyan azt az elemek egymásmellé helyezésével, és az ebből kialakítható számtalan variációs lehetőségeknek köszönhetően William S. Burroughs is preferálja. Szövegszeletelő technikájának irodalmi előzményeit is megtalálja,⁸³ ám az már

⁷⁶ Ld. William Gass–John Gardner: „Vita a regényről”. *Helikon* 1987, 1-3. (A posztmodern amerikai irodalom). 167. o.

⁷⁷ Ronald Sukenick: „Tizenkét kompozíciótani kitérő”. *Helikon* 1987, 1-3. (A posztmodern amerikai irodalom). 153. o.

⁷⁸ Uo.

⁷⁹ Umberto Eco: *Nyitott mű. Forma és meghatározatlanság a kortárs poétikában*. Ford. Dobolán Katalin. Budapest, Európa, 2006. 36–37. o.

⁸⁰ Umberto Eco: *Hat séta a fikció erdejében*. Ford. Gy. Horváth László és Schéry András. Budapest, Európa, 1995. 165. o.

⁸¹ Umberto Eco: *Nyitott mű*. 54. o.

⁸² Umberto Eco: *Nyitott mű*. 37. o. Vö.: Italo Calvino megjegyzésével: „Olyan korban, amelyben más, villámgyors és nagy hatósugarú médiumok uralkodnak, s könnyen jellegtelenné, egyhangúvá silányulhat minden kommunikáció, az irodalomnak az a szerepe, hogy az eltérőt, a mást szólaltassa meg, s nem eltompítva, hanem inkább fölragyogtatva különbségét”. Ld. Italo Calvino: *Amerikai előadások. Hat feljegyzés a következő évezred számára*. Ford. Szénási Ferenc. Budapest, Európa, 1998. 58. o.

⁸³ „Ha jól meggondoljuk, [T. S. Eliot] „Átokföldje” volt az első nagy szeletelt kollázs, és már Tristan Tzara tett egy kicsit ezen a téren. Dos Passos „Lencsevég”-fejezetei ugyanerre az ötletre épülnek az USA-ban.” Ld. Conrad

egyenesen provokációnak tűnik, amikor a „klasszikus” szövegek felszeleteléséről beszél, hogy azok „új erőre” kaphassanak: „ha felszeletelek és átrendezek egy oldalnyi Rimbaud-t, merőben új képeket kapok [...] hamisítatlan Rimbaud-képeket –, de újakat.”⁸⁴ A kombináció lehetősége, még ha mértéktartóbban is, a már idézett Italo Calvinónál is felbukkan, aki a XX. század legnagyobb regénytéljesítményeiben a „nyitott enciklopédia” elvét látja.⁸⁵ Szinte ars poeticaként jelöli meg az olyan szerkesztést, mellyel a „gondolati és nyelvi tömörséget a végtelen lehetőségek képzetével” társíthatja,⁸⁶ a költő és a tudós fantáziáját egyfajta „gépként” jellemzi, „amely sorra veszi az összes lehetséges kombinációt, s kiválogatja azokat, amelyek megfelelnek egy célnak”,⁸⁷ s úgy találja, hogy a narratív lehetőségek kombinatorikus játéka dominálni fog a kortárs írásban.⁸⁸ Persze egyéb módszerek is rendelkezésre állnak a hagyományos elbeszélés „megújítására”, ugyanakkor talán megállapítható, hogy a „nyitottságra” törekvő irodalmi produktumok, legyenek azok kombinatorikusak vagy kollázsszerűek, szerkesztődjenek enciklopédikusan, hálózatszerűen, vagy éppen körkörösén,⁸⁹ s halogassák akár folyton a „megoldást”, minduntalan elkalandozva az előrehaladó események elbeszélésétől, megszüntetve a fő cselekményszál fogalmát, rendelkeznek egy lényeges közös motívummal: egyként az úgynevezett „teleologikus” szövegalkotás *ellen* lépnek fel, s végső soron az egyértelmű lezárás aktusát „számolják fel”. A francia „új regény” művészi alapelveivel összhangban tehát a teljes, a lekerekített vagy a lezárt műszmény helyett sokkal inkább az erőfeszítés, a kockázatot és a kalandot értékeli fel,⁹⁰ ami természetesen nem nélkülözi az egészen szélsőséges, olykor „megbotránkoztató” „megoldásokat” sem, beleértve olykor a szövegek önfelszámolásának lehetőségét is, ahogyan arra például John Barth is utal egy helyen: mi lenne, ha „megüresednének a könyvoldalak – »happening«, melynek során nem történik

Knickerbocker: „Beszélgetés William S. Burroughs-zal”. *Helikon* 1987, 1-3. (A posztmodern amerikai irodalom). 133. o.

⁸⁴ Uo. Ronald Sukenick Burroughs technikáját a „nyitott kompozíciós mező” elvének nevezi. Ld. Sukenick: „Tizenkét kompozíciótani kitérő”. *Helikon* 1987, 1-3. (A posztmodern amerikai irodalom). 148–149. o.

⁸⁵ „...még ha [a nyitott] jelző nyilvánvalóan ellentmond is az *enciklopédia* főnévnek, amely hagyományos jelentése szerint zárt egységben kívánja fölmutatni a világ teljes ismeretanyagát. Ma már nem képzelhető el másféle teljesség, mint elvben létrejöheto, föltételezett, sokszoros.” Ld. Italo Calvino: *Amerikai előadások*. 142–143. o.

⁸⁶ Italo Calvino: *Amerikai előadások*. 148. o.

⁸⁷ Italo Calvino: *Amerikai előadások*. 114. o.

⁸⁸ Italo Calvino: „Cibernetica e fantasma”. In uő.: *Una pietra sopra*. 166. o.

⁸⁹ Ld. például Szegedy-Maszák Mihály: „Modern és posztmodern: ellentmondás vagy összhang?” *Helikon* 1987, 1-3. (A posztmodern amerikai irodalom). 43–58. o.

⁹⁰ „... azt hiszem, nem az a fontos, hogy befejezett, tökéletes műveket alkossunk. Szemünkben a legfontosabb: az erőfeszítés, a kockázat, maga a kaland.” Ld. Nathalie Sarraute: „Felszólalás a brüsszeli Egyetemi Szabad Fórumon”. In Konrád György (szerk.): *i. m.* 58–59. o.

semmi, mint mikor Cage 4' 33"-ját adják elő, üres hangversenyteremben?"⁹¹ S minthogy a „semmi” elkezdődni és befejeződni sem tud, legalább nem mutathat hamis és teleologikus konstrukciót, nem képes egy előirányzott, előzetes és manipulatív szerzői szándék szerinti lezárás felől formálódni, vélhetnénk mindemögött a gondolatot. S ezzel már a narratívaformálást érintő, s a későbbiekben még tárgyalandó alapvető bírálathoz érkezhetnénk el, miszerint minden elbeszélés önkényes és reduktív aktus, melynek a lezárás vagy a megoldás a kitüntetett pontja, ahová kronológiai és oksági kapcsolatok vezetnek el⁹² – vagyis mindaz, amit a „regényforradalmárok” is elvetettek. Ahogyan például Ronald Sukenick sommázó, a célelvüségét érintő kritikájában is olvashatjuk:

A modern próza szélsőséges öntudatossága [self-consciousness], mely oly elidegenült, skizoid, önmagába süppedő látszatot keltett, voltaképp azoknak az ellentmondásoknak volt a kritikája, melyek abból fakadtak, hogy a hagyományos regény a megoldás és a teljesség felé haladt. A realista regény lehetetlensége az volt, hogy minél jobb utánzata volt a „valóságnak” arisztotelészi értelemben, annál inkább volt utánzat a másik, plátói értelemben: vagyis árnykép, hitvány változat, hamisítvány.⁹³

Amennyiben viszont mi is összegezni kívánnánk az eddigieket, akkor azt mondhatnánk, hogy az idáig felvázolt regényújító alapelvek között „forradalmi” hevületükből kifolyólag nyilvánvalóan találhatunk olyan elemeket (főként a francia új regény és a posztmodern amerikai regényújítók tollából), melyek hajlamosak a szélsőségekre, a túlzásokra, s a meghaladni kívánt „ellenségkép” leegyszerűsítésére, ahogyan azt a fejezet bevezetésében is megelőlegeztük. A megtámadott műeszményt itt többnyire „realista regénynek” nevezik, melynek „régimódiságára” a fentiek alapján a hagyományos, a szokványos, a konvencionális és a konzervatív; ábrázolástechnikájára és (ál)tárgyilagosságára a hamis, a mimetikus, a manipulatív, a mindentudó, az objektív és a totalitáselvű; szervezőelvére pedig a fejlődéselvű, a vonalszerű, a folyamszerű, a kronologikus, a lineáris, a meghatározott végpont felé tartó és a teleologikus jelzők utaltak. Nyilvánvaló, hogy mindez túlságosan is sematikus ahhoz, hogy megalapozott bírálatként kezelhessük, már csak azért is, mert a „realista regény” címszó alatt, annak valódi sokszínűségének köszönhetően természetesen nem lehet egyetlen homogén

⁹¹ John Barth: *i. m.* 141. o.

⁹² Ld. például Slavoj Žižek: „A meg nem tévesztett tévedése”. Ford.: Papp Orsolya. *Thalassa*, 2004/3.; Hayden White: „A narrativitás értéke a valóság megjelenítésében”. *Café Babel*, 1996/3. 9–24. o.; Füzi Izabella–Török Ervin: „Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe”. Szeged: Bölcsész Konzorcium. In [http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20\(E\)/tankonyv/intermedia/index03.html](http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20(E)/tankonyv/intermedia/index03.html)

⁹³ Ronald Sukenick: *i. m.* 147. o.

„kategóriát” érteni – és úgy tűnik, hogy maguk az újítók sem szigorú stílusirányzatként tekintenek a realizmusra, amikor „belekeverik” abba a XX. századi reprezentációs célzatú alkotói törekvéseket is, vagy amikor a nagyon is homályos jelentésű „hagyományos” vagy „rég” és a realista regényt kvázi szinonimaként használják, ezzel mintegy mindent realistaként „megbélyegezve”, ami a „hagyomány” és nem az újítás elvei szerint szerkesztődik meg.⁹⁴ Az így értett „realizmus” bírálata részleteiben is kérdéses, s leginkább akkor, amikor azt állítja, hogy az kizárólag *folyamszerű* idővel dolgozik, egyenesvonalúan, lineárisan építkezik (vagyis „halad” a „megoldás” felé), mivel *fejlődés- és célelvű*. A lezárás esztétikai jelentőségét taglaló fejezetben hosszan elemezzük majd e feltételezés egyoldalú és szimplifikáló mivoltát, ám azt talán már most is megelőlegezhetjük, hogy a „lineáris időre” való „szorítkozás” egyenesen olvashatatlanságot, értelmezhetetlenséget von maga után, amelyet egyetlen (legyen akár „realista”, akár „posztmodern”) műalkotás sem vállalhat. Mint ahogyan azt sem, hogy „látszatrealista” helyett „valóban” realista legyen, amely úgy mutatja be az életet, „ahogyan az van”,⁹⁵ hiszen *mindent* nem lehet bemutatni, s ahogyan azt később szintén behatóbban elemezzük, a formaadás (hangsúlyok megteremtése, „kontúrozás”, az anyag elrendezése stb.) minden *műforma* alapja. Összességében tehát állíthatjuk, hogy a regény megújítóinak számos éleslátó megfigyelése mellett (mint például a szubjektív idő fontossága, a személyes, „lírai” narrátori hang, a kis elbeszélésekre való széttöredezettség, vagy éppen az „egymásmelletiség” térbeli logikájának követése a szövegalkotásban) árnyalásra szoruló mozzanatok is akadnak, írásaik ugyanakkor szemléltetik valamelyest a modern-posztmodern „paradigmaváltó” közeget, melyet a következő alfejezetben egy szélesebb irodalomelméleti és szellemtörténeti perspektívát felvéve vizsgálunk tovább.

⁹⁴ Ld. például Nathalie Sarraute; John Barth, William Burroughs, Raymond Federman, Ronald Sukenick idézett megnyilatkozásait.

⁹⁵ Ld. Alain Robbe-Grillet: „A holnap regényének egyik útja”. In Konrád György (szerk.): *i. m.* 63. o.

1.1.2. A (le)zárttság irodalomelméleti megbontása

Ha az eddigiekben részletezett „ars poétikus”, „lezárásellenes” szemléletváltást tágabb irodalomelméleti viszonylatba szeretnénk helyezni, akkor reprezentatív erejűnek tűnik itt a posztstrukturalizmus strukturalizmuskritikájának felvázolása. Mint fentebb láthattuk, az „új” regényalkotási eszmék alapvetően az egészszelvűség gondolatát bírálták, mely pusztán illúzióként tűnhet csak fel a „szétesettség” korszakában, amikor átfogó világmagyarázatot adni nem is lehetséges – s tulajdonképpen a posztstrukturalista elvek is az „egészillúziót” támadják. A totalitásra törő „klasszikus” szerző, „klasszikus” mű és a totalitást igénylő „klasszikus” befogadó hármasa ebben a diskurzusban végletesen meginog, s egyre inkább előtérbe kerülnek a szerző haláláról, a mű haláláról, s a passzív befogadó megszűnéséről értekező elméletek. Ám a posztstrukturalista kritika számunkra lényeges pontjai előtt ki kell térnünk magára a strukturalista módszerre, s az egészszelvűnek tekintett, s ezért bírálat alá vont struktúrafogalomra is.

1.1.2.1. Struktúra

A strukturalizmus – pontosabban, praxis jellege okán *strukturalista aktivitás*⁹⁶ – nevéből is adódóan a *szerkezet* dominanciájára és a rendszer fogalmára épül, mely már eleve stabilitást feltételez – a sokszorosan rétegzett szerkezet egymástól *különböző* elemei semmiképpen sem véletlenszerűen, hanem szigorúan meghatározott *funkciót* ellátva *teleologikusan* szerveződnek. A rendszerben semmi sem felesleges vagy haszontalan, minden alkotórésznek megvan a konkrét *pozíciója*, mely a szerkezet logikája, vagyis szerveződési elve alapján pontosan ki is következtethető.⁹⁷ Az elemek ebből kifolyólag hierarchiában állnak egymással, mely természetesen nem valamiféle „hagyományelvöl” vagy autoritásból származik (például a

⁹⁶ Roland Barthes: „A strukturalista aktivitás”. *Helikon* 1968/1. (A strukturalizmusról). 101–105. o.

⁹⁷ Bókay Antal példája megvilágító: „A ló figurája [a sakkban] nem azért az, mert olyanra van faragva, mert olyan szubsztanciája van, hanem mert meghatározott funkciója van, meghatározott szabályokat realizál (meghatározott lépéseket lehet vele tenni) a rendszerben és nem rendelkezik a másfajta szabályokkal kijelölt bábu sajátosságaival. A szabályrendszer formális jellegét jól mutatja, hogy ha sakkjátékunkból elveszítünk egy bábút, mondjuk egy lovat, akkor szinte akármivel, például egy babszemmel is helyettesíthetjük, ha a játékosok tudnak a rendszerben elfoglalt funkciójáról (a többi bábuhoz kapcsoló különbségéről). Kérdés persze, hogy mi ennek a helyettesítésnek a határa. Nagyon egyszerű elv: a rendszeren belüli megkülönböztethetőség elve.” Ld. Bókay Antal: *Bevezetés az irodalomtudományba*. 74. o. In

https://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_520_bevezetes_az_irodalomtudomanyba/adatok.html

korábban keletkezett értékesebb vagy „eredetibb”), hanem kizárólag a struktúrában betöltött szerepből. E forma- vagy rendszerelvű gondolkodás kialakulására az irodalmi formalizmus vagy a modern, avantgárd utáni művészeti irányzatok is hatottak, de legfőbb forrásaként a XX. századi nyelvfilozófiai és nyelvészeti kutatások jelölhetők meg,⁹⁸ s itt is Ferdinand de Saussure nyelvész elmélete „az a kályha, amitől el lehet indulni”.⁹⁹ A bevezetőül vázoltak is abból az alapgondolatból erednek, hogy a nyelvi elemek nem függetlenek egymástól, vagyis kapcsolatuk nem véletlenszerű, hanem összetett rendszert alkotnak,¹⁰⁰ s ennek nem mond ellent a tény, hogy az egyes ember nyelvhasználata (a beszédesemény) az esetlegesség jeleit mutatja (*parole*), ugyanis mindez az univerzális rendszeren *belül* történik meg (*langue*), mely magáért a nyelvhasználati szabályszerűségekért felelős normatív, háttérben meghúzódó rendezőelv. Mindez azt is jelenti, hogy a szerkezetben az adott pozíció betöltésére alkalmas, vagyis hasonló funkciójú, egyenrangú elemek tetszőlegesen felcserélődhetnek, s ezzel szinte végtelen kombinációs lehetőséget alakítanak ki anélkül, hogy megsértenék a rendszer logikáját. Összességében ez egy két tengelyen történő szerveződést mutat: egy *paradigmatikus* (vagy asszociatív) és egy *szintagmatikus* síkot, ahol előbbi a nyelvhez mint rendszerhez kapcsolódik szorosabban, utóbbi pedig a beszédhez mint lineáris kiterjedéshez. E felismeréseket minden bizonnyal a felhalmozott tudás mennyiségének már-már kezelhetetlen, kvázi „kaotikus” mivolta serkentette, s minthogy egy ilyen helyzetben már lehetetlen minden jelenséget külön-külön vizsgálni, ez voltaképpen a tudományos megközelítést is ellehetetleníti *rendszerezés* nélkül. „Számptalanok a világ történetei”,¹⁰¹ írja Roland Barthes, s számptalanok a mítoszok is, melyek látszólag „nincsenek alávetve szabályoknak”,¹⁰² s bennük bármi megtörténhet”, fogalmaz már Claude Lévi-Strauss. Ám amikor kiderül, hogy e mítoszok „a világ különböző tájain ugyanazokat a szereplőket, sőt gyakran ugyanazokat a részleteket [vagy alkotóegységeket] ismétlik”,¹⁰³ vagyis *rendszert* mutatnak, a tudományos vizsgálódás, más

⁹⁸ Bókay Antal: *Bevezetés az irodalomtudományba*. 72. o.

⁹⁹ Kovács Edit: „Posztstrukturális narratológiák, a narratológia dekonstrukciója”. In http://acta.bibl.u-szeged.hu/17239/1/studia_poetica_suppl_003_007-042.pdf

¹⁰⁰ A nyelv a jelek ismétlődése miatt lehetséges, interpretálja Saussure-t Barthes, ld. Barthes: „A szemiológia elemei”. *Helikon* 1968/1. (A strukturáliszmusról). 512. o.

¹⁰¹ Roland Barthes: „Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe”. Ford. Kelemen János. In Bókay Antal–Vilcsék Béla: *A modern irodalomtudomány kialakulása*. Budapest, Osiris, 1998. 497. o.

¹⁰² Ld. Claude Lévi-Strauss: „A mítoszok strukturális elemzése”. Ford. Miklós Pál. In Bókay Antal–Vilcsék Béla: *A modern irodalomtudomány kialakulása*. Budapest, Osiris, 1998. 481–487. o.

¹⁰³ Claude Lévi-Strauss: „A mítoszok strukturális elemzése”. 481. o.

szóval a strukturális szabályszerűségek felfedezése előtt is megnyílik a tér.¹⁰⁴ Lévi-Strauss a korábban *langue/parole* vagy *paradigmatikus/szintagmatikus* szerveződést szinkronikus/diakronikus párnak nevezi: diakronikus elrendezésben a hasonló vagy ugyanabból a „nyalábból” származó motívumok nagy távolságban is lehetnek egymástól, melyek csoportosítással, azaz szinkronikus átrendezéssel (egymásmellé helyezéssel) máris kezelhetők és tanulmányozhatók lesznek ebben a „kétdimenziós” rendszerben, mely nyilvánvalóan értelmetlenné tesz bármilyen kutató egy „ős-eredeti” vagy hiteles mítosz után, hiszen minden változat legitim és egyenrangú.¹⁰⁵ A kettős szerveződéssel Lévi-Strauss ráadásul a megértési folyamatot *általában* jellemzi, s ezt többek között a zenekari partitúra példájával illusztrálja, melynek átlátása csakis a diakronikus és szinkronikus megközelítés együttes meglétével lehetséges: „balról jobb felé” de „felülről lefelé” is egyaránt szükséges azt olvasni.¹⁰⁶

A minket foglalkoztató kérdésekhez a *történetek* strukturális megközelítése és Roland Barthes révén léphetünk közelebb, aki „történetek milliói előtt állva” szintén arra jut, hogy azok közös szerkezettel rendelkeznek,¹⁰⁷ s ezáltal deduktív elemzésre van szükség az osztályozásukra.¹⁰⁸ Hivatkozva a nyelvészetben vizsgált legvégső (szervezett) egységekre, a mondatra, a szöveget magát is egyetlen „nagy mondatként” (mondatok szervezett együtteseként) kezeli,¹⁰⁹ mely funkciókból / narratív egységekből tevődik össze: a kardinális jelentőségű magfunkciókból (történetkialakító elemek) és a mellékesebb katalizátorokból (történetkitöltő elemek), tehát a rendszeren belüli hierarchia itt is felfedezhető. Mint ahogyan a már ismert kettős szerveződés is, melyre az alábbi kontextusban horizontális/vertikális párként utal Barthes, s amely igencsak hasonlít Lévi-Strauss megértést érintő megjegyzéséhez is:

Megérteni egy történetet nem egyszerűen csak annyit jelent, hogy követjük lépésről lépésre, hanem azt is, hogy felismerjük benne a »rétegeket«, valamint a narratív »szál« horizontális kapcsolódásait egy láthatatlan vertikális tengelyre vetítjük: olvasni

¹⁰⁴ Lévi-Strauss folytatja: „a mítosznak tulajdonított belső érték éppen abból származik, hogy ezek az – állítólag az idő egy bizonyos pontján végbement – *események egyúttal egy állandó struktúrát is alkotnak*.” Claude Lévi-Strauss: „A mítoszok strukturális elemzése”. 482. o.

¹⁰⁵ Claude Lévi-Strauss: „A mítoszok strukturális elemzése”. 487. o.

¹⁰⁶ Claude Lévi-Strauss: „A mítoszok strukturális elemzése”. 484. o.

¹⁰⁷ „...mert mérhetetlen szakadék tátong a véletlenszerűségből származó összetettség és a legegyszerűbb kombinatorika között, és senki nem képes kombinációval előállítani egy történetet anélkül, hogy ne hivatkozna, még ha burkoltan is, valamilyen egység- és szabályrendszerre.” Ld. Roland Barthes: „Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe”. 527. o.

¹⁰⁸ Roland Barthes: „Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe”. 528. o.

¹⁰⁹ Roland Barthes: „Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe”. 529. o.

(hallgatni) egy történetet nemcsak annyit jelent, hogy egyik szóról a másikra térünk, hanem egyben azt is, hogy egyik szintről a másikra.¹¹⁰

Lényeges, hogy a *művészi szöveg* is ebben a keretben tematizálódik, melyet Barthes *tiszta rendszernek* nevez, ami annyit tesz, hogy bármennyire hosszú legyen is a szöveg rétegeit összekötő kapocs, mégis egységes marad.¹¹¹ Ez szorosan összefügg Lucien Goldmann gondolatával is, miszerint a művet belső koherencia jellemzi, ahol az elemek szükségszerűek egy adott, globális struktúrán belül.¹¹² További sajátossága az úgynevezett poétikai funkció is, mely a befogadót arra ösztönzi, hogy az „üzenetre” fókuszáljon, azaz a paradigmikus vagy rendszerszerű struktúrát a szintagmatikussal szemben előtérbe helyezze – vagyis a poétikai funkciójú szövegben a nyelv, ellentétben a referenciális, „ablaküvegszerű” szöveggel, „úgy működik, mint a templomok festett üveglakka, kell az érzékeléséhez a külvilág fénye, de a lényeg ő maga, átlátszatlanságának játéka.”¹¹³

A művészi szöveg az eddigiek alapján tehát egy speciális és kreatív nyelvhasználattal létrehozott tiszta struktúra szigorú belső összefüggésrendszerrel, melyben szintén megfigyelhető a kettős tengelyen való szerveződés, s erre Tzvetan Todorov már in absentia és in praesentia utal, ahol előbbi a szintagmatikus síkkal, utóbbi a paradigmikus síkkal paralell.¹¹⁴ Másképpen fogalmazva, a szépirodalomban a szavak, a narratív egységek különlegesen rendeződnek el (figura) egy kvázi spatiotemporális rend alapján.¹¹⁵ E rend vagy rendszer kimutatása döntő fontosságú: az irodalom strukturalista elgondolásáról ez alapján általánosan is elmondható, hogy rávilágít a mű élményszervező formájának jelentőségére (mely sokáig „láthatatlan” maradt), vagyis arra, hogy a „mondanivaló” az azt megszerkeztető szerkezet nélkül nem tudna megnyilvánulni (vagyis egy történet immár nem „megtörténik, hanem megszerkesztődik”),¹¹⁶ ami azt jelenti, hogy a tartalom forma feletti „hagyományos” dominanciája is megszűnni látszik. A (mű)forma itt „tiszta”, „szükségszerű”, célelvű, logikus

¹¹⁰ Roland Barthes: „Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe”. 530. o.

¹¹¹ Roland Barthes: „Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe”. 531. o. Az egységességet az ún. kommutációs próba révén lehet ellenőrizni a feltételezett „vég nélküli szöveg”, melynek lényege, hogy „mesterséges változást eszközölnek a kifejezés, a jelentők síkján, és megfigyelik, hogy ez magával von-e bármilyen korrelatív módosulást a tartalom, a jelentettek síkján [...] Ha igen, biztos, hogy a próbának alávetett szintagmatöredék szintagmatikus egység.” Ld. Roland Barthes: „A szemiotológia elemei”. 510. o.

¹¹² Lucien Goldmann: „A jelentéssel bíró struktúra fogalma a kultúra történetében”. 600. o.

¹¹³ Bókay Antal: *Bevezetés az irodalomtudományba*. 80. o.

¹¹⁴ Ld. Tzvetan Todorov: „Poétika”. In Bókay Antal–Vilcsik Béla: *A modern irodalomtudomány kialakulása*. Budapest, Osiris, 1998. 579–599. o.

¹¹⁵ Bővebben ld. ehhez a lezárás esztétikai jelentőségével foglalkozó fejezetünket.

¹¹⁶ Ld. például Bókay Antal: *Bevezetés az irodalomtudományba*. 87. o.

és megbonthatatlan egységként tételeződik, melyet a strukturalista interpretátor *szétdarabolással* és *elrendezéssel* „fejthet vissza” a szerkezetéig, ami ebben az esetben maga az elemző tevékenység vagy *strukturalista aktivitás* – s ennek célja Barthes szerint pedig nem más, mint rekonstruálni egy „tárgyat”, „hogyan e rekonstrukcióban kifejezésre juttassa a tárgy működési szabályait (»funkcióit«)”.¹¹⁷ Azaz fontos látni, hogy itt megvan az abba vetett hit, hogy egy zárt, lehatárolható *mű-tárgy* funkciói, működési törvényszerűségei kifejezhetőek, pontosan megragadhatóak. Claude Lévi-Strauss ebben a tekintetben még egyértelműbb:

[A] műalkotás egy tárgy, amely precíz tulajdonságokkal van ellátva. Ezeket analitikus módon el kell különíteni, és ezen az alapon az illető mű teljes mértékben meghatározható lesz. [...] Úgy közelítettük meg, mint egy tárgyat, melyet egykor megteremtettek, és rendelkezik – hogy úgy mondjam – a kristály szilárdságával. Azt kíséreltük meg, hogy megvilágítsuk ezeket a tulajdonságokat”.¹¹⁸

S mindezt már híres, Roman Jakobsonnal készített 1962-es elemzésével kapcsolatban írja, melyben a szerzőpáros Charles Baudelaire „A macskák” című versét „fejti vissza” az „alapszerkezetig”. A különböző tudományterületeken kutató Jakobson és Lévi-Strauss kooperációja annak köszönhető, hogy

[a] nyelvtudós a költői művekben olyan struktúrákat különböztet meg, amelyek feltűnő hasonlóságot mutatnak az etnológus előtt a mítoszok vizsgálatában feltáruló struktúrákkal. Az etnológus viszont semmiképp sem tagadhatná, hogy a mítoszok nem csupán fogalmi viszonylatokból épülnek fel, hanem egyben művészeti alkotások is, és azokban, akik hallgatják őket (de még az etnológusban is, aki átírásban olvassa őket), mély esztétikai érzelmeket keltenek.¹¹⁹

A „szétdarabolás” és „elrendezés” elvét követő elemzés fő kérdése természetesen az, hogy milyen szabályszerűségek alapján építkezik a Baudelaire-sonett, s ebben szó esik a rímstruktúrák és a grammatikai kategóriák összefüggéséről, a szóképekről, a mitikus motívumokról, továbbá megjelenik egy nagyon részletes szófajtani, majd mondattani és hangtani vizsgálat is, melyben a szerzők még a nazális magánhangzók vagy a francia 'r' érdes mivoltának funkcióiról is értekeznek, hogy végül kimutassák a mű „abszolút tárgy-jellegét”, s

¹¹⁷ Barthes írja: „a mű az egységek és az egység-asszociációk szabályos visszatérése révén tűnik megszerkesztettnek, vagyis értelemmel ellátottnak; [a forma az], ami lehetővé teszi, hogy az egységek összefüggései ne úgy jelenjenek meg, mint a véletlen tiszta következménye: a műalkotás az, amit az ember a véletlentől ragad el.” Ld. Barthes: „A strukturalista aktivitás”.

¹¹⁸ A Paolo Carusónak adott interjújában fogalmaz így Claude Lévi-Strauss. Ld. in *Paese Sera-Libri* 1967/1/20. Idézi még Bókay Antal is, ld. Bókay: *Bevezetés az irodalomtudományba*. 81. o.

¹¹⁹ Roman Jakobson–Claude Lévi-Strauss: „Charles Baudelaire »A macskák« c. verse”. Ford. Miklós Pál. *Helikon* 1968/1. (A strukturalizmusról), 61. o.

hogy „a költemény egymásba illeszkedő és együttesen zárt rendszer aspektusát nyújtó ekvivalencia-rendszerekből formálnak” mutatkozik.¹²⁰ Mindeközben azonban úgy tűnik, mintha éppen maga a vers „veszne el” a tiszta törvényszerűségek beható leírása során, mint ahogyan arra számos kritika is utal. Például Umberto Ecoé, aki megkérdőjelezi, hogy „A macskák” analízise valóban a mű általános struktúráját tárná fel – szerinte az elemzés inkább egy, az aktuális helyzetben és kulturális kontextusban lehetséges olvasatot nyújt, s emlékeztet, hogy erre a gondolatra alapozza saját „nyitott mű”-konceptióját is.¹²¹ Italo Calvino, némileg talán utalva a Lévi-Strauss által említett kristálymetaforára is, elismeri ugyan, hogy az irodalmi mű „olyan darabka, amelyben a létező formává kristályosul, értelmet kap”, de szerinte ez az értelem „nem állandó, végleges, ásványi mozdulatlanságba merevült [...], hanem élő szervezethez hasonló eleven”.¹²² Kicsit később már így folytatja a finom „kristálykritikát”:

olvastam, hogy az élőlények kialakulásának modellje »egyfelől a *kristály* (a sajátos szerkezetek változatlanságának és szabályosságának képi megjelenítője), másfelől a *láng* (a szüntelen belső mozgások ellenére is állhatatos külső egész jelképe)«. [...] Magamat mindig a kristályok partizánjának tartottam.¹²³

Roland Barthes pedig, aki kezdetben strukturalista szellemben folytatott igen jelentős teoretikus tevékenységet, később már alapelvyszerűen fogalmaz úgy, hogy egy *szövegre* „nem szabad” meghatározott *tárgyként* gondolnunk, melynek konkrét *funkciója* van, mert az nem egy pontosan megjelölhető „pozíciót” foglal el statikusan, hanem kizárólag a *mozgásban*, a cselekvésben, a létrehozásban *tapasztalható* meg.¹²⁴ Vagyis eszerint a művészi szöveg voltaképpen titokzatos, kiismerhetetlen, folytonosan más és más értelmet generáló entitás és *nem tárgy*, melyet objektív sajátosságok, külsődleges szabályszerűségek alapján teljességében meg lehetne ragadni, vagy tökéletesen meg lehetne magyarázni. A művészi jelleget éppen a meghatározhatatlanság és megfejthetetlenség adja, az a lehetőség, hogy a mű minden korszak vagy befogadó számára különböző olvasatokat nyújthat. Az biztosítja a „mozgását” és az elevenségét, hogy *ellenáll* az őt egyértelműsíteni kívánó, diskurzuslezáró igénnyel jelentkező értelmezéseknek, hogy nem merítheti ki egyetlen, még oly alapos elemzés sem, mint amilyen

¹²⁰ Roman Jakobson–Claude Lévi-Strauss: „Charles Baudelaire »A macskák« c. verse”. 72–73. o.

¹²¹ Umberto Eco: *Nyitott mű. Forma és meghatározatlanság a kortárs poétikákban*. 62. o. Tudvalevő azonban, hogy Umberto Eco *Az értelmezés határai* (ford. Nádor Zsófia, Budapest, Európa, 2013., eredetiben: *I limiti dell'interpretazione*. Milánó, La nave di Teseo, 2016.) című harminc évvel későbbi művében jelentősen módosítja a *Nyitott műben* kifejtett álláspontját. Erről a következő fejezetekben lesz még szó.

¹²² Italo Calvino: *Amerikai előadások*. 88. o.

¹²³ Italo Calvino: *Amerikai előadások*. 89–90. o.

¹²⁴ Roland Barthes: „A műtől a szöveg felé”. Ford. Kovács Sándor. In uő.: *A szöveg öröme*. Budapest, Osiris, 1996. 68. o.

például Lévi-Straussé és Jakobsoné is volt, mely teleologikusnak mutatta a vizsgált költeményt: a mű ugyanis végső soron az ő kezükből is kicsúszik, legalábbis ha analízisükre totalitásigénnyel vagy egészelvűen tekintenek.

1.1.2.2. „Túl” a struktúrán

A strukturalizmustól való elfordulás ilyen típusú megnyilvánulásai, de főként a háttérükként szolgáló elméletek természetesen paradigmaváltó jelentőségűek, mely váltás például Roland Barthes írásain különösen jól „nyomon követhető”,¹²⁵ s melyre általánosan posztstrukturalizmusként hivatkoznak. Az 1.1.1. fejezetben látott ars poétikus totalitáskritika, melynek legfőbb elve, hogy nem létezik egy mindent átfogó perspektíva, csakis perspektívák (azaz nincsen például egy végső „szuperelemzés”, mely minden szempontból, „teljességgel” feltárja a mű „titkait”; vagy nem létezik mindentudó elbeszélő, aki maradéktalanul be tudja mutatni a reprezentált világ belső összefüggéseit, mivel ez a világ nem is lehet tökéletesen lehatárolható; vagy hogy a mű sem kerekíthető le, mert az nem tisztán funkcionális vagy célelvű), itt kerül elméleti keretbe, méghozzá azzal, hogy maga az eszme, az egészelvű és teleologikus struktúra „mindenhatósága” kérdőjeleződik meg, mivel „ígérete” ellenére képtelen megadni az általa vizsgált jelenségek teljes magyarázatát – a tiszta racionalitás tehát itt megtorpan, hiszen nem számol a változó és bizonytalan elemekkel, valamint a „megfigyelő” mindig sajátos pozíciójával. S hogy a totalitásba vetett hit csalatkozása után mi van a „struktúrán túl”, arra főként Barthes nyomán a mű helyett a szöveg, a szerző helyett a szerzői funkció (vagy *író*), és a befogadó helyett a „társ-szerző” vagy aktív olvasó tűnik posztstrukturalista irodalmi válasznak. Barthes már a francia új regény egyik elméleti „megalapozójaként” is igen korán felfigyelhetett a szépirodalmi „radikalizálódásra”, vagyis arra, hogy egy ilyen típusú „kortárs” írást például nem lehet ugyanúgy vizsgálni, mint egy, még a lírai formák között is különösen zártnak és szigorúnak számító „kristályszerű” szonettet vagy egyéb „klasszikus” szerkezetű szöveget. Még Robbe-Grillet egyik művéről írja, hogy a regény immár „arra tanít bennünket, hogy ne a gyóntató, az orvos vagy az Isten szemével nézzük a világot [...], hanem egy olyan ember szemével, [...] aki csak a szemére hagyatkozhatik”¹²⁶ – vagyis a narráció itt perspektivikussá válik, elveszi a „bemutatandó” dolgok plasztikus dimenzióját vagy *mélységét*; elveszi a tárgy *jelentését* és helyette *jelenlétet* ad neki a vizualitás

¹²⁵ Bókay Antal: *Bevezetés az irodalomtudományba*. 109. o.

¹²⁶ Roland Barthes: „Objektív irodalom”. In Konrád György (szerk.): *i. m.* 163. o.

által; a végletekig megnöveli az elbeszélői idő *kiterjedését*, azaz nem *horizontálisan* terjeszkedik a cselekmény „végkimenetele” felé, hanem *vertikálisan*, hogy az idő szinte egy helyben „álljon”; s olvasóját továbbá „körülzárja” és arra kényszeríti, hogy az „alaposan megrágja” a szöveg minden szavát.¹²⁷ Tehát a szerző-mű-befogadó szerepkörök jelentős átalakulásának bizonyos elemei (például a szubjektív narrátori és olvasói nézőpontok, valamint a szubjektív, „mitikus” vagy állandó jelenbeli időkezelés) már e korábbi elemzésekben is megjelennek, de a már kvázi posztstrukturalista „nyitányként” hivatkozott *S/Z* című elemzésében „teljesednek ki” az irodalomfelfogás megváltoztatására irányuló elvek. A Balzac *Sarrasine* című novelláját *lexiáról lexiára*¹²⁸ vizsgáló könyv vissza kívánja helyezni a *szövegeket* a játékterükbe, ahol a szöveg értékét az adja, hogy az vajon *írható-e, újraírható-e*, azaz *implikálja-e*, hogy mindenkor olvasói aktívan újra-értelmezzék (újra-írják vagy létrehozzák),¹²⁹ s ne csak passzívan „fogyasszák” azt (mint a pusztán *olvasható* szöveg esetében); a játéktér pedig a szöveg (belső és intertextuális) hálózataiból következő, az újraírások által generált jelentések sokféleségére vonatkozik, hiszen a szövegben „minden többszörösen és szüntelenül jelent, anélkül azonban, hogy valamiféle végső, nagy együttesre, végérvényes szerkezetre utalna.”¹³⁰ Mint ahogyan a strukturalista elemzések igyekeznek, tehetnénk hozzá, melyek azt az illúziót keltik, hogy olvasatuk teljes,¹³¹ kizárólagos és megalapozó jellegű, miközben az csupán az időrendben legutolsó konnotáció¹³² – az értelmezéseknek tehát a szövegek pluralitását kell felmutatniuk,¹³³ nem az „egyértelműségüket” vagy az „igazságukat”, szól ez alapján a posztstrukturalista elv.

A fentiekben vázoltak valószínűleg már jelezhetik azt az irányt, mely a zártság „paradigmájából” a nyitottság felé vezet, minthogy a *sokféleség* mint új kulcsfogalom megbontja a zárt rendszereket. A pluralitás lesz jellemző a befogadásra mint a megannyi

¹²⁷ Roland Barthes: „Szó szerinti irodalom”. In Konrád György (szerk.): *i. m.* 164. o.

¹²⁸ A „lexia” Barthes-nál az olvasás (önkényesen kiválasztott) egységeit jelöli: rövid, különböző jelentéseket hordozó szövegtöredékek, melyek külön-külön elemzés alá kerülnek. Ld. Roland Barthes: *S/Z*. Ford. Mahler Zoltán. Budapest, Osiris, 1997. 26. o.

¹²⁹ „Az írható szöveg örök jelen [...] *mi vagyunk írás közben*, mielőtt még valamely kizárólagos rendszer (Ideológia, Műfaj, Kritika) átszelné, feldarabolná, megdermesztené, formába öntené a világ végtelen játékát (a világot mint játékot), megnyesve a bejáratok sokféleségét, a hálózatok nyíltságát, a nyelvek végtelenségét.” Roland Barthes: *S/Z*. 15. o.

¹³⁰ Roland Barthes: *S/Z*. 23–24. o.

¹³¹ Azonban „nincs *teljes* szöveg [...] A szövegről egyaránt le kell választani azt, ami kívül van rajta, valamint önnön totalitását. Roland Barthes: *S/Z*. 17. o.

¹³² „A denotáció nem elsődleges értelem, ám úgy tesz, mintha az lenne. [...] A denotáció a végső mítosz, mely segítségével a szöveg visszatérést színlel [...] a nyelvhez mint természethez.” Roland Barthes: *S/Z*. 20–21. o.

¹³³ Roland Barthes: *S/Z*. 16. o.

lehetséges nézőpontból történő „újraírásra”, és a(z írható) szövegre is, mely megannyi *egyenrangú* „bejáratot”, megközelítést, hozzáférést kínál az aktív olvasónak, s amely nem pusztán „többjelentésű”, hanem inkább a jelentés pluralitását, azok összefonódását valósítja meg.¹³⁴

az ideális szövegben számos és sokrétű hálózat akad, amelyek úgy alkotnak játékteret egymással, hogy egyik sem képes elfedni a másikat. Ez a szöveg a jelentők galaxisa; nincs kezdete, reverzibilis, több bejáratral rendelkezik, melyek közül egyik sem nyilvánítható nyugodt szívvel főbejáratnak. A szöveg által mozgósított kódok a végtelenbe vesznek, eldönthetetlenek [ami] a nyelvek végtelenségén alapul.¹³⁵

A „létrehozó” olvasás vagy újra-írás (melynek mintáját az *S/Z*-vel maga Barthes adja) „csillagokká repesztí szét” a szöveget, s ezáltal folytonosan megújítja, át- és áthelyezi annak bejáratait,¹³⁶ hogy a kezdetben akár háttérben maradó potenciális jelentéssíkokat is láthatóvá tegye. Ám mindezt csak egy sokrétű szöveg indukálhatja, mely nem található meg „a könyvesboltok polcain”, mert nem *késztermék* vagy nem *tárgy*, melyek helyét, értelmét, funkcióját egzakt módon körül lehetne határolni¹³⁷ – helyette inkább egy *módszertani mező*, fogalmaz Barthes már „A műtől a szöveg felé” című írásában. A szöveg mint elevenség ugyanis az aktív olvasó általi „létrehozásban”, cselekvésben, diskurzusban nyilvánul meg, szemben a konkrét *művel* mint *eredménnyel*,¹³⁸ melyet a „kezünkben tartunk”, nem pedig a „nyelvben”.¹³⁹ A nyelv ugyanis határtalanságot kínál, s így a szöveg a jelölők játéktereként a jelölt vég nélküli elhalasztódását, késleltetését végzi,¹⁴⁰ melyből az is következik, hogy

a szöveg nem szavak egyetlen vonalra illeszthető sorozata, amelyek sorra átadják egyetlen jelentésüket, mintegy teológiai mintára (azaz a Szerző-Isten „üzeneteként”), hanem sokdimenziós tér, amelyben sokféle írás verseng és fonódik össze, s ezek közül egyik sem eredeti: a szöveg idézetek szövedéke, amelyek a kultúra ezernyi forrásából rajzanak elő.¹⁴¹

A *végtelenség* tehát a sokszor csak implicitként megmaradó, de folyamatosan és különböző intenzitással jelenlevő intertextuális beágyazottság révén is megmutatkozik, s a szövegek

¹³⁴ Roland Barthes: „A műtől a szöveg felé”. 70. o.

¹³⁵ Roland Barthes: *S/Z*. 16. o.

¹³⁶ Roland Barthes: *S/Z*. 25. o.

¹³⁷ „Az írható szöveg nem dolog [...] érvénytelenít minden kritikát, amely [...] késztermékként kezelné.” Roland Barthes: *S/Z*. 15. o.

¹³⁸ Michel Foucault: „Mi a szerző?” Ford. Erős Ferenc–Kicsák Lóránt. In uő.: *Nyelv a végtelenhez*. 120. o.

¹³⁹ Roland Barthes: „A műtől a szöveg felé”. 68. o.

¹⁴⁰ Roland Barthes: „A műtől a szöveg felé”. 67. o. Vö.: Michel Foucault: „Mi a szerző?” 120. o.

¹⁴¹ Roland Barthes: „A szerző halála”. Ford. Babarczy Eszter. In uő.: *A szöveg öröme*. 53. o.

ilyetén akár „öntudatlan” összefonódása és idézetjellege¹⁴² voltaképpen egy örökké tovább szöhető *hálót* rajzol ki, ahol a kiterjedést immár leginkább kombinatorikus elvek szabályozzák – így a szöveg létmódját egy ilyen jellegű, állandóan változó kon-textusban a *keresztülvágás* jellemezheti „akár egy, akár több művön”.¹⁴³ Mindez pedig magával „rántja” a szerzőt is, aki szintén nem találhatja meg stabil helyét ebben a *szövedékben*,¹⁴⁴ mely egyrészt nem ismer tekintélyelvet, s így a szerzőt sem veszi többé az értelmezés biztos alapjául (a szöveg már „az atya kézjegye nélkül” is olvasható);¹⁴⁵ másfelől mint nyelvi megnyilatkozás anélkül is működik, hogy ismert lenne megalkotójának személye;¹⁴⁶ továbbá nem hisz abban, hogy a szerző lenne a szöveg *birtokosa*, mivel az sokrétűségével, végtelen játékterével elszakad létrehozójától (és annak mindenféle intencióitól): s ahogyan az olvasó az olvasás, az *író* is kizárólag az *írás folyamatában*, jelen időben létezik egyfajta performatív nyelvi aktus révén,¹⁴⁷ mint arra Michel Foucault is rámutat. A szerző intézménye tehát „halott”,¹⁴⁸ melynek helyébe a szerzői *funkció* mint nyelvi „praxis” léphet (például a szerzői név mint tulajdonnév, mely képes az általa megjelölt összes szöveg csoportosítására, de kapcsolatot is teremthet egyéb szövegek között)¹⁴⁹ – ugyanakkor az „újraíró” olvasó szerepe a szerző elhalványulásával fordítottan arányosan megerősödik, hiszen ő az, aki a szöveget valójában „élteti” azáltal, hogy passzív fogyasztás helyett aktívan lép fel és működésbe hozza a szövegek (intertextuális) játékait. Az olvasó itt sokkal inkább egy *hely*, mintsem személy, hiszen itt főként potencialitásáról lehet szó: ezen a „helyen” találkozhatnak az írást alkotó idézetek anélkül, hogy akár egy is elveszne ezek közül.¹⁵⁰

¹⁴² „Minden szöveg, egy másik szöveg intertextusa lévén, maga is az intertextualitáshoz tartozik [...] Az idézetek [...] visszakereshetetlenek és mégis *már olvasottak*: idézőjel nélküli idézetek.” Ld. Roland Barthes: „A műtől a szöveg felé”. 71. o.

¹⁴³ Roland Barthes: „A műtől a szöveg felé”. 68. o.

¹⁴⁴ „...[és] feloldódik, mint a pók, amely maga is elbomlik hálójának konstruktív váladékaiban.” Ld. Roland Barthes: „A szöveg öröme”. Ford. Mihancsik Zsófia. In uő.: *A szöveg öröme*. 114. o.

¹⁴⁵ Ld. Roland Barthes: „A műtől a szöveg felé”. 71. o. Barthes másutt is ír arról, hogy „ha Szerzőt adunk egy szövegnek, azzal valamiféle végpontot jelölünk ki számára, végső jelöltet találunk neki, lezárjuk az írást. [...] A sokszintű írásban minden *kibogozandó*, de semmi sem *megfejtendő*”. Ld. uő.: „A szerző halála”. 54. o. Vö. Michel Foucault megjegyzésével: „A szubjektumot (és helyettesítőit) meg kell fosztanunk kreatív, őseredetű szerepétől és a diskurzus változó, komplex függvényeként kell elemeznünk.” Ld. Foucault: *i. m.* 137. o.

¹⁴⁶ Roland Barthes: „A szerző halála”. 52. o.

¹⁴⁷ Roland Barthes: „A szerző halála”. 53. o. Vö.: Michel Foucault: „Mi a szerző?” 119. o.

¹⁴⁸ Roland Barthes: „A szöveg öröme”. 90. o.

¹⁴⁹ Michel Foucault: *i. m.* 126. o.

¹⁵⁰ Roland Barthes: „A szerző halála”. 55. o.

Azáltal, hogy a szöveg mindezek által „visszatért” a nyelv szférájába, egy „lezárhatatlan [...], végpont, vagy középpont nélküli rendszer[ben]”¹⁵¹ találja magát, írja Barthes, ami azt jelenti, hogy még a „struktúrán túli” gondolkodás is alapvetően épít a rendszer fogalmára, melynek azonban, ellentétben a strukturalista felfogással, nem látszik a *lezárási lehetősége* vagy a *centruma*, pontosabban nem sugallja, hogy a „szerkezet” működését biztosító alapelv megragadható, s ezáltal maga az „egész” felfejthető lenne. Ez a „centrum” ugyanis ellentmondásos, fogalmaz már a dekonstrukció „szellemében” Jacques Derrida, mert amennyiben szervezőelvet, irányt, *teloszt* ad a struktúrának, annyiban *nem is része* annak, kívül áll rajta, mondhatni felülről tekint rá és célulví totalitásként látja azt. Döntő, hogy a meghatározott, stabil és „megnyugtató” középpont,

amit mi középpontnak hívunk és ami éppúgy lehet kívül is, mint belül, s a kezdet vagy a vég, az *arché* vagy a *telos* neveit egyaránt felveheti, mindig az értelem történetébe – vagyis röviden a történelembe – helyezve fogjuk fel, amelynek mindig felébreszthetjük a kezdetét vagy anticipálhatjuk a végét jelenlét formájában¹⁵²

lehetetlennek tűnik, mert a „centrumnak” valójában nincsen természetes helye, csak állandóan módosuló *játéktere*, ahol a jelek folytonosan változnak és helyettesítik egymást – fonódik itt össze e gondolatmenet a barthes-i eszmével, mely a szöveget *a jelölők végtelen tereként* fogja fel.

1.1.2.3. Ellenpólusok között?

Összegzésként érdemes itt talán megismételnünk, hogy az eddigiekben röviden áttekintett irodalomelméleti hangsúlyeltolódás számunkra azért lényeges, mert képes némileg szemléltetni a „zárt” és „nyitott” műfelfogás közötti, témánk szempontjából alapvető átmenetet.¹⁵³ Ebben a diskurzusban minden bizonnyal egyéb teoretikus irányzatok is tárgyalhatók lehetnének – a művészi szöveg mint nyelvi jelenség „többértelműsége”, többlet jelentése, játéktere a

¹⁵¹ Roland Barthes: „A műtől a szöveg felé”. 70. o.

¹⁵² Jacques Derrida: „A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában”. Ford. Gyimesi Timea. *Helikon* 1994, 1-2. (Az amerikai dekonstrukció). 22. o.

¹⁵³ S ugyanígy, a fejezetben említett gondolkodók, akik az egyszerűség kedvéért „strukturalistaként” vagy „posztstrukturalistaként” tűntek fel, természetesen nem kategorizálhatóak „kizárólagosan” az említett irányzatok mentén (ahogyan azt a strukturalizmustól később eltávolodó Barthes esete is jól mutatta, de nyilvánvalóan Michel Foucault sem tartozott „szigorúan” egyetlen gondolkodói hagyományhoz): a dichotómiát ismét a zárt-nyitott „paradigmaváltás” egyértelműbb reprezentálása, a különbségek élesebb felvázolása érdekében alkalmaztuk.

posztstrukturalizmus mellett többek között a dekonstrukciót¹⁵⁴ vagy az irodalmi hermeneutikai elméleteket¹⁵⁵ is bekapcsolhatná az elemzésünkbe, a mi perspektívánk ugyanakkor nem irodalomelmélet-történeti, értekezésünk keretében nem lehet célunk minden esetlegesen kapcsolódó iskola ismertetése. Másfelől a strukturalizmus-posztstrukturalizmus fogalomkészlete korrelál azzal a strukturalista gyökerű narratológiával, melynek terminusai nyilvánvalóan fontosak lesznek az elbeszélések művészi szerkezetét vizsgáló munkánk számára (lásd például az 1.2.3.1.2. fejezetet, de hivatkozni fogunk a narratológiai előzményeknek tekinthető szintaktikai orientációjú orosz formalizmusra vagy éppen az Új Kritikára is (1.2.2.)), másrészt az általunk elemzendő úgynevezett „mozgásban lévő művek”¹⁵⁶ kapcsán gyakorta merülnek fel kvázi elméleti legitimációként vagy akár alkotói preskripcióként bizonyos posztstrukturalista „elvek” (lásd például a hypertexttel foglalkozó 1.3.2.2.1. vagy 2.2.2. fejezeteket). Fontos azonban leszögezni, hogy egyik radikálisnak látszó elméleti pólus mellett sem kívánunk elköteleződni, sem „A macskák” elemzésének Lévi-Straussi és jakobsoni, szélsőségesnek mondható zártsága, sem pedig a derridai vagy barthes-i akár végletesnek tűnő rögzíthetetlenség vagy nyitottság mellett,¹⁵⁷ amit már az is jelez, hogy a továbbiakban mindkét „hagyományból” alkalmazunk terminusokat (a szintagmatikus-paradigmatikus tengelyek meglétét például kibékíthetőnek tekintjük a műalkotás kimeríthetetlen vagy lezárhatatlan interpretációgenerálásával). Ezt a „köztes” pozíciót voltaképpen már kiindulópontunk is jelzi, hiszen végső soron azt kutatjuk, hogy az olykor mediális sajátosságait tekintve is „mozgásban lévő” posztmodern elbeszélések képesek-e arra, hogy mégis mutassanak bizonyos

¹⁵⁴ Ld. például a *Grammatológia* tanúsága szerint a *jel* ugyanis elfedi önmagát, végletesen „inflálódott”, képtelen egyértelműen rámutatni magára a dologra, azok pusztán utalások és vélekedések játékában, *nyelvi hálójában* közelíthetők meg. Az írásban tehát nem fejeződhet ki a logosz a maga *totalitásában* („másként mondás” az ironia mintájára), és olvasás közben sem az látható, ami *le van írva*, csak *nyomokat* olvashatunk. A szöveg tehát önmagán túlra és önmagára is visszautal, nincsen egyértelmű lezárása, de egyértelmű kezdete vagy eredete sem. Ld. Jacques Derrida: *Grammatológia*. Ford. Marsó Paula. Budapest, Typotex, 2014. 15. o. skk.

¹⁵⁵ Például Hans-Georg Gadamer: *A szép aktualitása*. Ford. Bonyhai Gábor. Szerk. Bacsó Béla. Budapest, T-Twins, 1994.; Hans-Georg Gadamer: „Hermeneutika”. In Bacsó Béla (szerk.): *Filozófiai hermeneutika*. Budapest, FTIK, 1990. 11–28. o.; Hans-Georg Gadamer: „Szöveg és interpretáció”. In Bacsó Béla (szerk.): *Szöveg és interpretáció*. Budapest, Cserépfalvi, 1991. Hans-Georg Gadamer: „A kép és a szó művészete”. Ford. Hegyessy Mária. In Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság*. Budapest, Kijárat, 1997. 274–285. o. Hans Robert Jauss: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Ford. Bonyhai Gábor és mások. Szerk. Kulcsár Szabó Zoltán. Budapest, Osiris, 1997.

¹⁵⁶ Umberto Eco: *Nyitott mű*. 103. o.

¹⁵⁷ Barthes szövegelmélete persze a szigorú dichotómiák felállításánál jóval árnyaltabb, a témához ld. például Z. Varga Zoltán: „Szöveg – mű, olvasás – írás. Roland Barthes szövegelmélete negyven év múltán”. *Literatura*, 2013 / 3. 273–280. o. Hozzátehetjük továbbá, hogy a „posztstrukturalista” nyitottság sem tűnhet a pusztán „véletlenszerűség” eredményének, a koherenciát ugyanis a *szerező* és a *mű* „halála” után úgy tűnik, immár az „olvasó” és a nyelv vagy „szöveg” biztosítja impliciten. Ld. ehhez például Antoine Compagnon: *Az elmélet démona*. Ford. Jeney Éva. Pozsony, Kalligram, 2006. 56. o.

rögzítettséget, s ezáltal *formaként*, *műformaként* működjenek – a kérdésünk tehát az, hogy nyitottságukban működhet-e valamiféle, a műalkotások esetében elengedhetetlen *rendszer*, létezik-e bennük „rejtett” szervezőelv. A következő nagy fejezetben ezért áttérünk e „rendszer”, vagyis a körülhatárolás vagy lezárás fogalmának vizsgálatához, hogy immár a „zárttság” felől tekinthessünk az esetleges „nyitottság” lehetőségeire.

1.2. A lezárás és esztétikai jelentősége

Miután az előző fejezetben az úgynevezett „lezárás” lebontását, más szóval a „zárt” műeszmény megnyitásának igényét láttuk kibontakozni, s egyúttal azt is észleltük, hogy a „narratív lezárás” sok helyütt – főként az új regény és az amerikai posztmodern regény szépíró-teoretikusainak kritikájában – igen sajátos értelmezést kapott, időszerű most a lezáráshoz mint olyanhoz és annak esztétikai relevanciájához is közelebb lépnünk. Legelőször természetesen magát a narratív lezárás fogalmát fogjuk megvizsgálni (1.2.1.), melyhez saját álláspontunk mellett a kurrens nemzetközi szakirodalom megközelítéseit és tipológiáit is ismertetni fogjuk. Az elbeszélések (vagy logosszal rendelkező jelenségek) „zárttságának”, egységének és „jól-felépítettségének” kritériuma kapcsán persze nem hagyhatunk figyelmen kívül bizonyos antik elméleteket sem, így a második alfejezetben (1.2.2.) Platón és Arisztotelész tárgyunkra vonatkoztatható belátásait elemezzük, melyek nyomán aztán felmerülnek majd a *szöveg* fogalmának lehatároltsággal kapcsolatos egyes XX. századi megfogalmazásai is. Az egységet tematizáló antik megfigyelések elbeszéléstani „konkretizálása” érdekében ezt követően (1.2.3.) először az alapvető időfilozófiák, majd narratológiai elméletek és terminusok segítségével tárgyaljuk az elbeszélések szerkezetének alapvető tér-idő összefonódásait, hogy ennek fényében végül az 1.1.1. fejezetben látott, a „hagyományos” narratívákat érintő linearitás- vagy teleológiai kritikát is átértékelhessük, felülvizsgálhassuk.

1.2.1. A lezárás fogalma. *Ending, closure, fin.* Definíciós kérdések

A narratív lezárás terminusán belül rögtön fogalmi megkülönböztetésekre van szükség: az úgynevezett *ending* és *closure* első megközelítésben talán szinonimának tűnhet, ám a tárgyban irányadó elméleti művek, kézikönyvek rendszerint külön hangsúlyozzák elválasztásuk jelentőségét. Ilyen, ma már klasszikusnak számító munka például Barbara Herrnstein Smith: *Poetic Closure* (1968); David H. Richter: *Fable's End* (1974); D. A. Miller: *Narrative and Its Discontents* (1981); Marianna Torgovnick: *Closure in the Novel* (1981) című könyve, vagy a *Nineteenth-Century Fiction* folyóirat 1978-as „Narrative Endings”-száma, de fontos adalékokkal szolgálnak a *closure*-címszó alatt található enciklopédia-szócikkek is. Találunk ilyet például a *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*; az *A New Handbook of Literary Terms*; a *The Cambridge Introduction to Narrative*; a *The Routledge Dictionary of Literary Terms* című kötetekben, vagy éppen a *The Electronic Labyrinth* című, főként

hypertexttel foglalkozó internetes lexikonban, s megkülönböztetést tesz számos tanulmány, szekunder irodalom is. Fontos ugyanis leszögezni, hogy az *ending* (melyre a továbbiakban végként utalunk) és a *closure* (melyre a továbbiakban lezárásként hivatkozunk) közötti eltérés voltaképpen „dimenzióbeli”, előbbi ugyanis kvázi „fizikai értelemben” utal a szöveg „végére”, utolsó fejezetére, oldalára, mondatára,¹⁵⁸ míg utóbbi egy sokkal elvontabb „beteljesedést” jelent: a *closure* egy olyan funkció, amely „kerek egészé” formálja a művet, megalkotja az esztétikai, szerkezeti, értelmi egységet a műegészen belül, vagyis a műformát teszi lehetővé. Hogy a *closure* kapcsán inkább egyfajta „térbeli” lezárásról beszélhetünk, az az etimológiát tekintve talán máris érthetőbbnek tűnhet: a *The Oxford Concise Dictionary of Etymology*¹⁵⁹ alapján mindenképpen valamilyen *helyre* vonatkozó lezárást, vagyis lehatárolást, körbekerítést jelent (*barrier, fence*), s a késő latin *clausura* (klauzúra) főnévre vezethető vissza (zár, erődítmény) – mely talán rokonságban állhat az ógörög *κλείς* [kleisz] szóval is, mely a *korlát, zár, retesz, horog*, a verseléssel kapcsolatosan pedig a *kadencia, klauzula* jelentésével bír.¹⁶⁰

A lezárási témájában legtöbbet hivatkozott mondhatni legnagyobb klasszikus Frank Kermode 1967-ben kiadott egyetemi előadás-sorozata,¹⁶¹ aki a *closure* koherenciateremtő erejére már a címben is jelzett *sense* kifejezéssel utal: ez olyasfajta *stratégiát*, vagy *hatást* jelent, mellyel a szöveg a teljesség *érzetét* kelti, ami – figyelembe véve itt a *sense* másik jelentését is –, akkor következik be, ha ez a szöveg *értelmet* generáló formát teremt. Marianna Torgovnick hasonlóan ragadja meg ugyanezt, szerinte a narratíva (esetében specifikusan a regény) a *closure* által éri el az adekvát, megfelelő „végállapotot”, vagy *teljesíti be* önnön formáját¹⁶² – s mindez már David H. Richtert is megidézi, aki a *completeness* szót kvázi a *closure* szinonimájaként használja.¹⁶³ Barbara Herrnstein Smith, aki bár a lírai lezárásról értekezik, de bizonyos megfigyelései általánosan is érvényesek, úgy fogalmaz, hogy az irodalmi mű, mely engedelmeskedik a nyelvi szerveződés két szintjének (melyet a strukturalizmust érintő előző fejezetben szintagmatikusnak és paradigmaticusnak nevezünk), nem pusztán „vonalszerűen”,

¹⁵⁸ „The word „ending” straightforwardly designates the last definable unit of work – section, scene, chapter, page, paragraph, sentence – whichever seems most appropriate for a given text.” Ld. Marianna Torgovnick: *Closure in the Novel*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1981. 6. o.

¹⁵⁹ T. F. Hoar (ed.): *The Oxford Concise Dictionary of Etymology*. Oxford – New York, Oxford University Press, 1996.

¹⁶⁰ Henry George Liddell – Robert Scott – Henry Stuart Jones – Roderick McKenzie (eds.): *A Greek-English Lexicon*. Oxford University Press, Oxford – New York, 1996. 957. o.

¹⁶¹ Frank Kermode: *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. New York, Oxford University Press, 2000.

¹⁶² The „process by which a novel reaches an adequate and appropriate conclusion”, ld. Marianna Torgovnick: *i. m.* 6. o.

¹⁶³ Uo.

„kronologikusan”, mondatok egymásutánjaként építkeznek, hanem „megnyilatkozás”- vagy szövegszerűen is, azaz nemcsak részleteiben fogható fel, hanem *egészként* is működik,¹⁶⁴ s a *closure* éppen ezt az *egészet* határolja körbe. Tehát ezt az első megközelítésben pusztán „időbelinek” tűnő fogalmat kvázi „térbeli” struktúraként, értelmi „keretként” szükséges inkább érteni¹⁶⁵ – Smith a *closure*-t ilyenformán szintén a „szervességgel”, a koherenciával, a teljességgel, a szerkezettel és a stabilitással hozza összefüggésbe.¹⁶⁶ A kétféle szerveződés (szintagmatikus-paradigmatikus) együttes jelenléte a befogadás felől is magyarázható: egy mű, mivel nyilvánvalóan nem tarthat a „végtelenségig”, a szukcesszivitás vágya mellett a lezárulás (körülhatárolás) iránti „igényt” is szükségszerűen felkelti. A *closure* a mű mint összefüggő egész szerkezetének („integral design”) záloga, megteremti az értelemképzés lehetőségét – s azt az érzetet, hogy a műnek nem pusztán önkényesen vetettek véget, hanem az szerkezetileg-értelmileg indokolt módon zárult le.¹⁶⁷ Összegezve tehát minden elbeszélés *véget ér* ugyan valahol (*ending*), de a *lezárás* (*closure*) jelentősége a struktúra szintjén és szemantikailag érhető

¹⁶⁴ „It also concludes, however, at the end of a sentence, for it has been composed in accordance with – or at least in reference to – the principle of linguistic discourse. [...] [the sonnet] concludes, therefore, not merely with the completion of a line and a sentence, but with the completion of that utterance: the argument is clinched, the catalogue of praise is exhausted, the lament is brought to some point of acceptable conclusion.” Ld. Barbara Herrnstein Smith: *Poetic Closure. A study of How the Poems End*. Chicago – London, The University of Chicago Press, 1968. 5. o.

¹⁶⁵ Beszél erről a Tel Aviv University kutatója, Eyal Segal is: „while ending, as the final stage of a certain sequence, is essentially a *temporal* phenomenon, closure can also have *spatial* meaning. So while there is no point of talking about the “end” of a visual shape, there certainly may be a point in talking of its closure [...]. Such visual “closure” is related to qualities like “completeness” and “stability” manifested by a visual shape, which may be said to parallel in some significant respects the qualities we refer to when we talk about closure of temporal objects – and specifically, narrative texts.” Ld. Eyal Segal: „Narrativity and the Closure of Event Sequences”. In http://cf.hum.uva.nl/narratology/a07_segal.htm. E sajátos „tér-idő” összefonódás kérdését később az időkritikáról szóló alfejezetben rétegezzük tovább.

¹⁶⁶ „Closure need not, however, be temporal [...] no particular point is experienced as the *last* one; and although one can speak of closure in works of spatial art it is obviously inappropriate to speak of it there as a quality of finality or conclusiveness. Whether spatially or temporally perceived, a structure appears „closed” when it is experienced as integral: coherent, complete, and stable.” Barbara Herrnstein Smith: *i. m.* 2. o.

¹⁶⁷ „The end of a play or novel will not appear as an arbitrary cut-off if it leaves us at a point where, with respect to the themes of the work, we feel that we know all there is to know.” Barbara Herrnstein Smith: *i. m.* 120. o.

tetten,¹⁶⁸ s ebből következően esztétikai funkciója van¹⁶⁹ – nyilvánvalóan ez utóbbi fogalom lesz különösen fontos az elbeszélő szövegek szerveződését vizsgáló munkánk számára is.

1.2.1.1. A lezárás formális és tematikus aspektusai. A *fin* fogalma

A tárgyunkra vonatkozó szakirodalom a *closure* különféle aspektusairól is szót ejt – Barbara Herrnstein Smith például *formális* és *tematikus* értelemben is beszél róla.¹⁷⁰ Smith rendszerében, ami a lírával foglalkozik, a formális elemeket a szavak vagy a szöveg alaki sajátosságai jelentik (szó-, szövegtestként), melybe beletartozik például a szótagszám, a rím, a hangsúlyok, a ritmus, az alliteráció, repetíció (Smith itt tárgyalja ezért a különböző versformákat is, például a szonettet, a stanzát, a *blank verse*-t), míg a tematikus elemek csak azok számára tárulkoznak fel, akik értik az adott nyelvet, mivel a szavak „szimbolikus” vagy „konvencionális” jellegéből, jelentéséből erednek¹⁷¹ – e két kategória persze együtt áll, szorosan összefonódik.¹⁷² Úgy tűnhet, hogy az elbeszélésekre, ahol nincsenek a fenti versformákhoz hasonló „szigorú” kötöttségek, mindez nem adaptálható, ám nyilvánvaló, hogy a narratív szövegek sem lehetnek függetlenek a különféle formai jellegektől,¹⁷³ hiszen az adott anyagot, más szóval a tematikus vagy tartalmi elemeket *el kell rendezni* egy adott elv alapján a

¹⁶⁸ Természetesen az „ending” és a „closure” azért erősen kapcsolódik egymáshoz. „As the final point of the text, the ending obviously plays a crucial role with regard to our ability to determine the degree and nature of the text's closure. As long as we have not reached the end, such judgments would always be open to readjustment (including a complete reversal), because what is left of the text can contain further developments – what appears "open" can be „closed”, and what appears „closed” can be „re-opened”. Ld. Eyal Segal: *i. m.*

¹⁶⁹ „All texts have an end, a point at which the author stopped writing, but closure can be defined as the artistic, rhetorical and ideological means by which a »sense of an ending« is invested in the text.” Ld. „Closure”, in Christopher Keep–Tim McLaughlin–Robin Parmar: *The Electronic Labyrinth*. In <http://www2.iath.virginia.edu/elab/elab.html>

¹⁷⁰ Barbara Herrnstein Smith: *i. m.* 6–7. o.

¹⁷¹ Barbara Herrnstein Smith: *i. m.* 6. o. Ld. még 97–98. o.: „a poem cannot be regarded as totally independent of the poet's and reader's extrinsic experiences – not if we recognize that our experiences include *language itself*, and that it is upon our past linguistic experiences that that poetry depends for its most characteristic effects. Moreover, a poem does not, like the proposition systems of mathematical logic, make its own rules; it adopts and adapts the rules (i.e., the conventions) of nonliterary discourse, so that the principles which generate and conclude the one are conspicuously reflected in those of the other. [...] the effect of thematic elements (and thematic structure) in poetry depends upon the reader's responses to language as conditioned by his participation in this [linguistic] community. To speak of a poem as a possible utterance [...] is to emphasize the fact that it is a sequence of words that depends for its effects upon the reader's assumption of its relation to ordinary discourse. That assumption will tend to organize his expectations regarding the poem's thematic structure and will determine to a considerable extent his sense of »how (and whether) it is finished«.”

¹⁷² Barbara Herrnstein Smith: *i. m.* 8. o.

¹⁷³ Nem tekintve itt természetesen a szokványos paratextuális elemeket (szerzői név, műfajmegjelölés (például „regény”), főcím, alcím, fejezetcím, „vége”-megjelölés stb.), melyeket inkább „külső formai” összetevőknek nevezhetnénk.

művészi forma megalkotásának érdekében. A továbbiakban éppen ezeket az elrendezési elveket, vagyis az *előadás módját* fogjuk („belső”) formai sajátosságként kezelni (mely ideális esetben rezonál a tematikus / tartalmi síkkal, tehát nehéz azt tisztán leválasztani a formai elemekről). Alapvető elrendezési elvnek tűnik például a hipotaktikus (alárendelő) és a parataktikus (mellérendelő) dominanciájú szerkesztés, melyekből aztán újabb és újabb formai elemek következnek, úgy mint „tempó” (előadási idő, az elemek kidolgozottsági szintje, terjedelme), „ütemezés” (hangsúlyok kialakítása, az elemek megfelelő tagolása, sorrendje), „ritmus” (belső „összecsengések”, az elemek elrendezésének szabályszerűsége) stb. A *closure* formális és tematikus aspektusai tehát termékenynek tűnnek számunkra, amennyiben az előbbi a szerkezetre, az elrendezés- vagy előadásmódra vonatkoztatjuk, míg utóbbit a témaelemekre, melyek bár nem feltétlenül szerveződnek lineárisan az általunk vizsgálandó elbeszélésekben, mégis képesek egyfajta, akár montázsszerű egységet alkotni – e két tengely viszonyát természetesen hosszan tárgyaljuk majd a további fejezetekben.

Azzal a problémával persze Smith-nek is foglalkoznia kellett a szabadvers kapcsán, hogy egy látszólag „kötöttség” nélküli forma miként érzékelhető műformaként, „egészként”, hogyan határolható körül, vagyis mit jelent esetében a *closure* – s válasza tulajdonképpen az, hogy a „szabadság” korlátozott: az ilyen mű ugyan maga alkotja meg törvényszerűségeit, szabadon teremti meg „adekvát” formáját, de éppen azáltal, hogy formát alkot, tehát a variálhatóság végtelenjét csak bizonyos elemekre szűkíti (például csak bizonyos mintázatokat használ fel, bizonyos ritmus szerint szerveződik), létrehozza önnön normáját, vezérlőelvét, értelmezhetőségének alapkritériumait, s vele együtt a lezártág potenciális érzetét is.¹⁷⁴

H. Porter Abbott, a University of California professzora már idézett narratológiai kézikönyvében¹⁷⁵ szintén a *closure* két dimenzióját tárgyalja. A szerző mindenekelőtt a *closure* sajátos definícióját adja meg: minthogy egy narratíván belül rendre különböző remények, elvárások, bizonytalan elemek sora jelenik meg, melyek lezárásra vagy megoldásra „várnak”, nézete szerint az ezekből adódó komplexebb értelemben vett „feszültség” fenntartása vagy feloldása lesz az, ami leginkább a *closure* hatáskörébe tartozhat.¹⁷⁶ A *closure* ebben az értelemben tehát az, amire olvasóként végig *vágyunk* az elbeszélés folyamán, s ezt a beállítódást

¹⁷⁴ „...the rhythm of a free-verse poem, as it is reflected in and reinforced by its lineation, is experienced as an expectation of the recurrence of certain distribution patterns of formal features – not exclusively or necessarily patterns of stress, however. [...] the line in a free-verse poem is not a constant pattern, it usually reflects a limit of variability. [...] These limits are confined enough to establish a principle that corresponds to the metrical „norm” of a conventional poem.” Barbara Herrnstein Smith: *i. m.* 85–86. o.

¹⁷⁵ H. Porter Abbott: *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge University Press, 2002.

¹⁷⁶ Ld. H. Porter Abbott: *i. m.* 53. o.

a szerző ki is használja a céljának megfelelő szövegstratégiák révén, hogy megnyugvást vagy éppen frusztrációt idézzon elő.¹⁷⁷ Abbott ezek után tér rá a *closure* különböző szintjeire: az elsőt az *elvárások szintjének* (*level of expectations*) nevezi, mely például az elbeszélés típusára, a műfaji jellemzőkre, vagyis a leírtakból *előzetesen* kikövetkeztethető, és általában az olvasói tapasztalatok révén megismert szokványos narratív sémák alapján „elvárt” műfajra, és az azoknak „megfelelő” folytatásra és befejezésre¹⁷⁸ utal (például a narratíva befejezését „expliciten” jelző cselekménylezáró motívumokkal, úgy mint halál, betegség, elbocsátás, elutazás, búcsú, megbánás stb.).¹⁷⁹ A második típust ezzel szemben a *kérdések szintjének* tekinti Abbott, ahol is a befogadó mintegy képes *utólagosan* megválaszolni a narratíva során kibontakozó kérdéseket.¹⁸⁰ A *closure* Abbott szerint tehát a cselekmény kapcsán egyszerre vonatkozik az elvárásokra általában és a kérdésekre konkrétan, vagyis amennyiben az olvasói várakozások beteljesednek, s a kérdések megválaszolásra kerülnek, a *closure* „előáll”, az elbeszélés teljesnek, lezártnak tekinthető.¹⁸¹

Nézetünk szerint ugyanakkor e megállapítás igen problematikus, hiszen azt implicálja, hogy az elbeszélések konkrét „kérdésekre” adott konkrét „válaszokként” működnek, melyek minden elvárást kielégítenek – az esztétikailag releváns művek esetében ez bizonyosan téves, leegyszerűsítő megközelítés. Az elvárások és a kérdések szintjének abbotti fogalomkészlete ráadásul jól láthatóan nem alkalmazható a befejezetlennek tűnő posztmodern elbeszélésekre,

¹⁷⁷ Uo. Jelentőségét egy későbbi szöveghelyen is tárgyalja: „the promise of closure has great rhetorical power in narrative. Closure brings satisfaction to desire, relief to suspense, and clarity to confusion. It normalizes. It confirms the masterplot. At the same time, we don't want closure too quickly. We seem to like the experience of remaining in doubt while moving toward closure.” H. Porter Abbott: *i. m.* 60. o.

¹⁷⁸ „At the level of expectations we recognize, by numerous signals, the kind of action or sequence of events that we are reading (revenge, falling in love, escape, murder, a bad dream). Once actions start in a certain way, we expect what follows to be consistent with the overall code. When a beautiful young woman like Cinderella meets a handsome young prince, we expect falling in love to follow.” Ld. H. Porter Abbott: *i. m.* 54. o. Később így folytatja: „we lay clown tracks in our mind for the ways in which the action will develop. These can be short little tracks for small pieces of action (now she is going shopping, now they are going to fall in love) or long tracks of *genres* and *masterplots* (this is a tragic story and it will close with the death of the protagonist). We can be surprised when our expectations are not fulfilled, but then usually, if the narrative isn't over yet, new expectations rush in on new tracks.” H. Porter Abbott: *i. m.* 57. o.

¹⁷⁹ Giuliana Adamo: „Beginnings and Endings in Novels”. In <http://ojs.cf.ac.uk/index.php/newreadings/article/viewFile/62/48>

¹⁸⁰ „At the level of questions, we seek enlightenment. Who did it? Who killed Councilman Stubbs? At the level of expectations, we recognize that we are heading into the investigation of a crime and we expect that it will end with a revelation of the murderer. But at the level of questions, we want to know who did it. This is another kind of suspense in narrative. The level of questions is also a level of answers. Just as there can be a steady stream of questions, so too there can be a steady stream of answers.” Ld. H. Porter Abbott: *i. m.* 57. o.

¹⁸¹ „If expectations are fulfilled or questions answered, we say that closure occurs.” H. Porter Abbott: *i. m.* 54. o. Ld. még H. P. Abbott: „Closure”. In David Herman–Manfred Jahn–Marie-Laure Ryan (eds.): *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London – New York, Routledge, 2005.

hiszen alapvetően a nem „formabontó”, „hagyományosan” építkező,¹⁸² vagyis a látszólag „formailag” és „tartalmilag” is „beteljesedő” szövegekre illeszkedik, és „kivételként” tekint azokra a művekre, melyekben valamelyik fenti aspektus csonkának tűnik.¹⁸³ A mi tárgykörünkbe tartozó, konkrét cselekményvégződések helyett sok esetben csak tematikus *lehetőségmezőkkel*, fragmentumos, kombinatorikus vagy éppen elágazó szerkezettel rendelkező művek az úgynevezett „kérdések szintjének” többnyire nem „felelhetnek meg”, nem válaszolhatnak a „mi történt?” típusú, Abbott által is példaként említett kérdésekre.¹⁸⁴ Abbott meghatározása, mely a történetelemekre és a válaszokra helyezi a hangsúlyt, merőben különbözik attól a *closure*-fogalomtól, melyet mi alkalmazunk, s mely a Kermode, Smith vagy Torgovnick által is említett esztétikai-értelmi körülhatárolásra és szerkezeti koherenciára épül. Számunkra a *closure*- vagy lezárásfogalom mint a művészi narratíva kritériuma túlmutat a pusztan cselekménymozzanatok szintjén, ami egyúttal azt is jelenti, hogy a cselekményt érintő „egzakt” válaszok hiányát önmagában nem tekintjük az adott elbeszélés művészi értékét befolyásoló tényezőnek. Éppen ezért – Abbott álláspontjától eltérően – a *closure* funkciójától mi teljesen elkülönítve fogjuk kezelni a konkrét cselekményvégződést, és a *befejezés* fogalmát vezetjük be rá. Az általunk alkalmazandó eme átfogóbb rendszer a narratívák szélesebb spektrumának vizsgálatát, differenciálását, azaz pontosabb megközelítését célozza, melybe többek között beleérthetőek természetesen a befejezetlen, de művészi igényű elbeszélések is. A befejezésre a továbbiakban tehát a narratíva cselekményének zárómotívumaként, s Barthes nyomán a *fin* kifejezéssel hivatkozunk. Ez nem a *lezárás* egy újabb szinonimája tehát, mely mint láthattuk, holisztikusabb dologra, az esztétikai forma körülhatárolására utal, hanem a cselekmény befejezése, „záróakkordja”, „megoldása”. A lezárás és a befejezés egymáshoz való viszonyát részletesebben is fogjuk tárgyalni, egyelőre csak azt kell látnunk, hogy különböznek,¹⁸⁵ ugyanis, mint ahogyan a későbbiekből is kiderülhet, e két fogalom vagy

¹⁸² Mint amilyen akár az úgynevezett hollywoodi narráció, ld. ehhez David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*. Ford. Pócsik Andrea. Budapest, Magyar Filmintézet, 1996. 9. fejezet.

¹⁸³ „Kafka is an extreme example. In his world, little is ever known for sure, though some would argue that, at least on the level of metaphysical wonderment”. Ld. H. Porter Abbott: *i. m.* 58. o.

¹⁸⁴ Például: „Who did it? Who killed Councilman Stubbs?” H. Porter Abbott: *i. m.* 57. o.

¹⁸⁵ A felsoroltaktól szintén különböző „retorikai” befejezést (*conclusio*) is érdemes itt talán megemlíteni, melyet a klasszikus retorikák főként a pathosszal, a hallgatók / befogadók érzelmeinek felkeltésével hoznak összefüggésbe (ld. például Adamik Tamás – Adamikné Jászó Anna – Aczél Petra: *Retorika*. In https://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_520_retorika/pr01.html) – ahogyan nyilvánvalóan az elbeszélésvégi formuláknak is lehet hasonló szerepük, s ahogyan Borisz Uszpenszkij fogalmaz, ezek segítenek megteremteni az átmenetet a mű világa és a mindennapok világa között (ld. Uszpenszkij: *A kompozíció poétikája*. Ford. Molnár István. Budapest, Európa, 1984. 235. o. skk.), ám e kérdések túlmutatnak a dolgozat tárgykörén.

funkció összemosódása félreértésekhez vezet – például ahhoz a félreértéshez, mely szerint a *lezárás* a narratíva „végén” helyezkedik el, ami tehát nem a lezárásra, hanem általában a *befejezésre* mint megoldásra igaz. Roland Barthes rövid megjegyzése iránymutató lehet a megkülönböztetéshez:

A *befejezés* vagy *cél* [*fin*] szükségessége [...] minden addig leírtból végződésére, konzekvenciájára, megoldására „természetszerűleg” váró feszült várakozást, egyszóval *krízist* csinál. [...] a megoldandót *csomónak* (bonyodalomnak) nevezzük [...] [a befejezést] a krízis csúcsára helyezzük; voltaképpen azonban a csomó az, ami lezárja, berekeszti, konklúzióval látja el a megkezdett cselekményt, akár a névaláírás kacsaringója.¹⁸⁶

A narratíva befogadása során várakozunk tehát a bemutatott bonyodalom (csomó) megoldására vagy *befejezésére*, ám nem ez a megoldás vagy befejezés lesz az, ami valójában *lezárja* az elbeszélést, hanem maga ez a *csomó* (bonyodalom, kidolgozás stb.) tekinthető *lezárásnak*, legalábbis a tematikus *closure* értelmében – ez *határolja körbe* ugyanis a lehetséges befejezések körét, ez teremti meg a tematikus esztétikai-értelmi határokat. Terminológiánk mindezek után a következőképpen összegezhető: értekezésünkben az *ending* mint mediális *vég*, a *closure* mint *lezárás* vagy értelmi-esztétikai körülhatárolás és annak formális és tematikus aspektusai, valamint a *fin* mint *befejezés* vagy cselekménylezáró motívum jelenik meg, ezek különbségét feltétlenül szükséges észben tartanunk.¹⁸⁷

Hogy a lezárást mint *értelmi-művészi alakzatot* nem a narratíva végén kell „keresnünk”, Abbott is hangsúlyozza, valamint kitér arra is, hogy lezárásnak nem is biztos, hogy lennie kell egyáltalán valahol: mint fogalmaz, egy elbeszélés *closure* nélkül is véget érhet.¹⁸⁸ Érintettük persze, hogy ezt a *művészi elbeszélések* esetében nehezen tekinthetnénk érvényesnek. Erre a kérdésre Smith is utal röviden: *anti-closure*-nek nevezi a jelenséget, s elsősorban a „modern”

¹⁸⁶ Roland Barthes: *S/Z*. 75. o.

¹⁸⁷ Léteznek természetesen egyéb tipológiák is, ld. például Giuliana Adamo: „Beginnings and Endings in Novels”. In <http://ojs.cf.ac.uk/index.php/newreadings/article/viewFile/62/48>; vagy Don P. Fowler: „First Thoughts on Closure: Problems and Prospects”.

In https://www.jstor.org/stable/pdf/40235930.pdf?seq=1#page_scan_tab_contents, ezek a mi tárgykörünkhöz ugyanakkor pusztán érdekességként kapcsolódhatnak.

¹⁸⁸ Ld. H. P. Abbott: „Closure”. In David Herman–Manfred Jahn–Marie-Laure Ryan (eds.): *i. m.* A csalimesék például jól illusztrálják ezt, melyek anélkül érnek véget, hogy beteljesítenék a több szinten is megragadható olvasói várakozásokat (bár *elbeszéléstípusuk* hosszabb gyerekeset, *cselekményük* hőst és kalandokat, *formájuk* pedig az ilyen mesékre jellemző elbeszélői fordulatokat, ismétléseket, tempót stb. ígéri, nem tesznek eleget a befogadói elvárásoknak, hirtelen befejezésükkel csalódást okoznak). Ezzel kapcsolatban írja a következőket H. Porter Abbott: „closure does not have to come at the end of a narrative; in fact, it does not have to come at all. So it is important to keep the two concepts – the ending and closure – distinct.” Ld. H. Porter Abbott: *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge University Press, 2002. 52. o.

és „posztmodern” irodalomra (költészetre) vonatkoztatja azt.¹⁸⁹ Ezt a feltételezést a későbbiekben alaposan vizsgáljuk még, azonban bizonyos mértékű inkonzisztenciára már most is utalhatunk: amennyiben ugyanis Smith, aki, mint láttuk, saját lezárásdefiníciójában maga is az értelmi-esztétikai-szerkezeti teljességre utal kvázi művészi kritériumként, s ezt a jelleget nem találja az általa *anti-closure*-rel jellemezhető szövegekben, akkor e szövegeket voltaképpen kizárja az esztétikai vizsgálódás köréből – ilyen radikális állítást valószínűleg azonban nem kívánt tenni.

Itt persze rögtön el kell határolódnunk két szélsőségtől: arra már utaltunk, hogy nyilvánvalóan egyetlen művészi szöveg sem képes maradéktalanul kielégíteni az olvasói elvárásokat, azaz nem létezik „abszolút” lezárságérzet,¹⁹⁰ és nemcsak a befogadás, hanem az alkotás felől is hasonlóra juthatunk, hiszen a „tökéletes” lezárság valójában felszámolná magát a művet: végletesen korlátozná a szöveg játékterét, vagyis végső soron megfosztaná azt műalkotás jellegétől.¹⁹¹ Ugyanakkor az is világos, eljutva immár a másik véglethez, hogy az elme *formaalkotó* mechanizmusainak köszönhetően képes kezelni a „lezáratlanságokat” is, az „abszolút” lezáratlan szövegeket is képes értelemmel felruházni¹⁹² – a műelemzéseknek ezért éppen az lesz a feladatuk, hogy a művek belső koherenciájának eredőit kutassák, tehát hogy az adott szöveg természetéből származó egységteremtő elemeket „leválasszák” az *elsősorban* a befogadó szellemi tevékenységének köszönhető, a mű világától akár messzebb álló, túlon túl „szabad” interpretációkról.¹⁹³ A *closure* tehát valahol e két szélsőség között ragadható meg: még ha nem is beszélhetünk róla „abszolút kötött” vagy éppen „abszolút megengedő” értelemben, azt azért leszögezhetjük, hogy az esztétikailag termékeny irodalmi *formáknak* feltétlenül ismérve a belső szervezettség, a lehatárolás,¹⁹⁴ melynek „kontúrjai” természetesen nem „adottak”, nem „merevek”, hanem „rugalmasak”, változnak, folytonosan képződnek, de

¹⁸⁹ Barbara Herrnstein Smith: *i. m.* 237. o.

¹⁹⁰ Erre például D. A. Miller is felhívja a figyelmet, ld. uő: *Narrative and Its Discontents: Problems of Closure in the Traditional Novel*. Princeton, Princeton University Press, 1981. XIV. o. skk.

¹⁹¹ Umberto Eco is leszögezi ezt a *Nyitott műben*, amikor arról ír, hogy „egy esztétikai forma épp akkor érvényes, ha sokféle nézőpontból érthető és élvezhető, szemlélhető, ha úgy tartalmaz sokféle aspektust, hogy közben önmaga marad.” Ld. Umberto Eco: *Nyitott mű*. 74. o.

¹⁹² „However, even a novel which does not resolve the enigma that opens its plot (eg. Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49*) still ends – even the most radical act of incompleteness may invest a text with a sense of completion and wholeness.” Ld. például „Closure”, in Christopher Keep–Tim McLaughlin–Robin Parmar: *i. m.*

¹⁹³ A „végtelen” számú, „egyenrangú” interpretáció lehetetlenségével és a „határok” meghúzásának szükségességével Umberto Eco foglalkozik mélyenszántóan *Az értelmezés határaiban*.

¹⁹⁴ „...our perception of proper closure depends on our sense of the major structural features of the work and the way in which the work's ending derives from, and in some meaningful way finishes, the whole.” Ld. Susanne Woods: „Closure in the Faerie Queen”. *The Journal of English and Germanic Philology*, Vol. 76. No. 2 (Apr., 1977). 196. o.

mégis képesek a *formaalkotásra*, mely által az adott művet mint egészet, mint egységet vagyunk képesek felfogni – lényeges hangsúlyozni, hogy a mű világával konzisztens, valid interpretációk is legfőképpen ebből az egységből, ezen explicit vagy egzakt módon ki nem fejezhető határok közül indulnak ki. Az *anti-closure* megnevezés, de akár az előző fejezetben is látott ars poetikus, posztmodern lezáráskritika mindezek fényében tehát túlon túl problematikusnak tűnik, s ezt a művészi egység, koherencia és lezártág követelményét megfogalmazó, és a következőkben közelebbről is megvizsgálandó antik poétikák talán még jobban alátámaszthatják.

1.2.2. A lezártág relevanciája. Az egység antik megközelítései

Az előbbieken azt állítottuk, hogy az esztétikailag termékeny irodalmi formákra belső szervezettség, egység jellemző, minthogy az egység megléte a felfoghatóság alapvető kritériuma. Nyilvánvaló persze, hogy az egység önmagában nem tesz valamit műalkotássá, ám az egységnélküliség voltaképpen az értelmezhetetlenség szinonimája, ami az esztétikai dimenziókat is kizárja. A (narratív irodalmi) mű értelmi egységével vagy *logoszával* (értelem, ész, logika, rendszer, szöveg) foglalkozó kutatások rendszerint Platón és Arisztotelész gondolataiból indulnak ki¹⁹⁵ – s még ha az esztétikai tárgyak mibenléte nem is szerepel Platón legfőbb kérdései között, számunkra is termékeny lehet felidézni néhányat a *szöveg* vagy *logosz mint élőlény* metaforát használó szöveghelyei közül, mielőtt az arisztotelészi *Poétika* speciálisan a művészetet érintő állításaira térnénk át. Platón a számunkra érdekes passzusokban általában valamilyen szisztematikus terv (például városalapítás, az államférfi tevékenységének megragadása stb.), vagy a szónoki beszéd felépítését tárgyalja, mint például a *Phaidroszban* is: Lüsiasz szerelemről szóló beszédét illeti kritikával a dialógusbéli Szókratész, megjegyezve, hogy az előadás nem logikus, a részek sorrendje nem megfelelő, mintha csak úgy „össze volnának dobálva” a darabjai mindenfajta szükségszerűség nélkül.¹⁹⁶ Átevezve immár a

¹⁹⁵ Ld. ehhez például Wallace Martin: *Recent Theories of Narrative*. London – Ithaca, Cornell University Press, 1986.; Irene J. F. de Jong: *Narratology and Classics. A Practical Guide*. Oxford – New York, Oxford University Press, 2014. stb.

¹⁹⁶ „...nem az elejéről, hanem a végéről, hátára feküdve visszafelé akarja átúszni a beszédet, és azzal kezdi, amit már beszédét bevégezve mondhat egy szerető a kedvesének.” Ld. Platón: *Phaidrosz* 264a-b. Ford. Kövendi Dénes fordítását átdolgozva Simon Attila. Budapest, Atlantisz, 2005.

költészethez, párhuzamként említi és űz gúnyt a Midász király sírjára írt epigrammából is,¹⁹⁷ melynek szerinte *mindegy, hogy melyik sorát olvassuk először és melyiket utoljára*, ami természetesen a rossz szerkesztés, a logosz „hiányának” ismérve. S ezek után máris következhet a nevezetes, sokak által idézett szakasz:

De gondolom, te is azt mondanád [Phaidrosz], hogy minden beszédnek olyan felépítésűnek kell lennie, mint egy élőlénynek: legyen önálló „teste”, nem hiányozhat se a feje, se a lába, vagyis az írásnak is kell hogy legyen eleje, közepe, vége, amelyek egymáshoz is és az egészhez is illeszkednek.¹⁹⁸

A beszédnek (írásnak, versnek)¹⁹⁹ mint összefüggő értelmi egységnek eszerint voltaképpen a „szervesség” kritériumának kellene megfelelnie, azaz úgy kell „szerveződnie”, ahogyan egy élőlénynek: s mindebből az is következik, hogy ez a szerveződés egyfelől „temporálisan” (a fejtől a lábig), de lényegét tekintve *logikailag, mintázatként* értendő, vagyis itt arról van szó, hogy a részek legyenek *összeszöve*, szorosan fűggenek össze, álljanak össze „organikus” *egésszé* („testté”). E szerveződést tehát ugyanúgy két tengelyen szükséges érteni, mint ahogyan korábban a „closure” tematikus és formális aspektusait is elkülönítettük egymástól: nem elhanyagolhatóak a (történet- / beszéd)elemek, de legalább annyira lényeges ezek elrendezési, összefűzési elve. Az élőlénymetafora azt is jól megvilágítja, hogy a fizikai „végre” vonatkozó „ending” miért nem vonatkoztatható erre a kontextusra: egy beszéd („élőlény”) mint beszéd valójában nem az utolsó szavával („lábával”) „ér véget” („ending”), hanem a „lezáródását” inkább egyfajta kiterjedésben, egy nem szigorúan determinált keretezettségben („closure”) kell érteni, amiként egy lény „lényegisége” is egy változó, de mégis „önazonos” „egységként”, totalitásként mutatkozik meg.

A szoros összefüggés, a részek megfelelő elrendezése, az integritás vagy egység kritériumának jellemzésére sok helyen a *szóttes*, a *szövés*, az *összeszövés* (*συμπλοκή* [szümploké]) kifejezések utalnak, melynek jelentősége nehezen túlozható el. Az *államférfi* című dialógusban éppen a szövőmesterség kerül párhuzamba az államférfi tevékenységével, miután a párbeszédben domináló eleai Vendég, mondhatni igen önreflexíven és önkritikusan saját, a tárgyhoz kapcsolódó korábbi túlon túl hosszú eszme futtatásának előadásmódját (annak

¹⁹⁷ „Bronzból formált szűz, Midász sírján, aki fekszem, / addig, amíg víz csordul s fák növekednek az égig, / itt maradok, könnyel siratott síron heveredvén, / minden utasnak szólok: Midász nyugszik e földben.” (Ford. Tamás Gáspár Mikós fordítását módosítva Simon Attila). Platón: *Phaidrosz* 264d.

¹⁹⁸ Platón: *Phaidrosz* 264c.

¹⁹⁹ Művészi igényű szövegre utalnak például a következők is: „Gondolom, Szókratész, [...] kinevetnék [azt] az illetőt, aki úgy véli, hogy a tragé diaírás valami egyebet jelent, mint éppen az említett részek összeállítását, mégpedig úgy, hogy ezek jól illeszkedjenek egymáshoz is és az egészhez is.” Platón: *Phaidrosz* 268d.

aránytalanságát) is elemzi, vagyis újabb adalékokkal szolgál a *beszéd egységének* megértéséhez, gazdagítva a logosz mint élőlény metaforáját. Azt állítja, hogy beszéde leginkább egy olyan festményhez hasonlít, melyben csak a figurák körvonalai készültek el, azaz nem lehettek még beléjük *életet festékekkel* és a *színek kikeverésével*.²⁰⁰ A „színek kikeverése” magyarul az életre keltéssel („élővé” formálással), az értelmi egységgel és a megismeréssel van összefüggésben, melyet a továbbiakban immár az államférfi feladatával kapcsolatban vált fel a szövörmesterség mint az átfogó megismerő tevékenység példája a maga egyfelől *sodró*, másfelől *összefonó* jellegével (miszerint az államot alkotó társadalmi rétegeket össze kell békíteni, „össze kell szöni”). Minthogy a kelmének / szövedéknek magától értetődően két dimenziója, hosszúsága és szélessége van, elkészítéséhez a *lánzfonal* és a *vetülékfonal* összeszövésére, pontosabban ezek „egymásra merőleges összedolgozására”,²⁰¹ *szoros egységére* van szükség – s így van „magától értetődően” két összefüggő, egységes „dimenziója” magának a megismerésnek is, vagy bármiféle logosszal rendelkező „tárgynak”, beszédnek, írásnak, költeménynek. Vagy éppen egy városalapításra irányuló tervnek például a *Törvényekben*, ahol szintén az élőlénypárhuzam dominál, miszerint egy *félkész*, nem egységes, nem teljes tervnek nincs „se füle, se farka”²⁰² – ugyanezzel a motívummal találkozunk a *Gorgiaszban* is immár a mese kapcsán, melyet nem „illik ám a közepénél abbahagyni, végig kell mondani, hogy legyen neki füle-farka. Azért csak felelges [Kalliklész] a hátralévő kérdésekre is, hogy beszélgetésünknek legyen valami teteje”,²⁰³ magyarul *értelme*. A számunkra talán legérdekesebb hely a *Timaioszban* található, amely egyszerre foglalkozik a (világban létező) dolgok, lények megalkotásával, s talán minden eddiginél konkrétabban érinti a beszéd *leginkább megfelelő befejezését* is. A teremtéssel / létrehozással kapcsolatban a „kellő” arányok kerülnek a középpontba „mind a saját szerkezetüket, mind egymáshoz való viszonyukat illetően”,²⁰⁴ ugyanis az adott dolog éppen a rá jellemző arány folytán válik *dologgá* (vagyis egy speciális, egybefoglaló névvel megnevezhető, értelmi egységgel rendelkező fogalommal, tárggyá vagy entitássá), belső rendezettség nélkül tehát nem volna az,

²⁰⁰ Platón: *Az államférfi* 277b-c. Ford. Horváth Judit. Budapest, Atlantisz 2007.

²⁰¹ Platón: *Az államférfi* 282d–283b.

²⁰² „...vállaltad, hogy mint a tízek egyike, hathatósan részt veszel e város alapításában; én viszont neked ígértem meg, hogy a segítségedre leszek elképzeléseink közös megvitatásával. S ha már belefogtam, magamtól nem szívesen szakítanám félbe ezt a tervezetet, mert így, félkészben, se füle, se farka tervnek fogja találni bárki, akihez eljut.” Ld. Platón: *Törvények* 752a. Ford. Kövendi Dénes fordítását átdolgozva Bolonyai Gábor. Budapest, Atlantisz, 2008.

²⁰³ Platón: *Gorgiasz* 505c-d. Ford. Péterfy Jenő fordításának felhasználásával Horváth Judit. Budapest, Atlantisz 1998.

²⁰⁴ Platón: *Timaiosz* 69a. In *Platón összes művei III*. Ford. Kövendi Dénes. Budapest, Európa, 1984.

ami, nem létezne. Mint ahogyan a beszéd (érvelés) sem, melynek egységéhez (körülhatárolásához, *lezárásához*) a számára leginkább megfelelő, a hozzá legjobban kapcsolódó *befejezés* járulhat hozzá:

Minthogy mármost, mint ácsok előtt a fa, itt van előttünk gondosan átvizsgálva az okok két faja, amelyekből össze kell szőni (*συνυφαίνω* [szünüphainó]) hátralevő előadásunkat, röviden térjünk vissza a kezdetéhez és gyorsan haladjunk el oda, ahonnan ideérkeztünk, és próbáljuk meg, hogy beszédünket olyan befejezéssel lássuk el, amely illik az előzőekhez.²⁰⁵

Az egység megteremtésének aktusaként e lényeges helyen tehát ismét az *összeszövés* motívuma jelenik meg a kezdet, közép és vég szoros *összeillesztésének*, vagyis a részek közötti logikai kapcsolat kiépítésének igényével (többek mellett az ismétlés / visszatérés által), ami természetesen számunkra is fontos kiindulópontot jelenthet. Azonban a „szövedékkészítés” mibenléte, „módszere” még a többi fent idézett passzussal együtt olvasva is homályosnak, némiképp „misztikusnak” tűnhet (ami persze nem lehet meglepő, hiszen nem tartozik Platón legfőbb filozófiai problémái közé), az ugyanis, hogy mi adja az egységérzetet, milyen „alkotóelemek” szükségesek a „szervesség” eléréséhez, minden bizonnyal további, a művészi szöveget speciálisabban érintő vizsgálódásokat követel meg. Kézenfekvőnek látszik tehát itt ahhoz az elmélethez fordulni, amely „kétezer évig” dominált a (narratív) irodalmi elemzések során (is), s amely már bevezető soraiban leszögezi, hogy a „költői alkotás mesterségéről [...] valamint válfajairól (eidosz) [kíván] beszélni [...] hogy melyiknek milyen hatása (dünamisz) van, hogy miképpen kell összeállítani a meséket (müthosz), ha a költői alkotás szép és jó akar lenni”, továbbá hogy a mű „hány részből és milyenekből álljon”²⁰⁶ – azaz foglalkoznunk kell Arisztotelész *Poétikájában* kifejtett álláspontjával.

Közismertnek számít, hogy a *Poétika* a tragédiát meghatározott terjedelemmel rendelkező, *befejezett és teljes cselekmény utánzataként* definiálja, melynek legfontosabb elemeként a cselekmény összekapcsolását jelöli meg;²⁰⁷ Arisztotelész teljességről adott leírása ugyancsak meghatározó irodalomesztétikai hivatkozási alap:

Egész pedig az, aminek kezdete, közepe és vége van. Kezdet az, ami maga nem szükségképpen valami után van, utána viszont természettől fogva van vagy történik valami más, a vég viszont ellenkezőleg az, ami természettől fogva valami más után van, vagy szükségképp, vagy többnyire, utána azonban nincs semmi más; a közép pedig az,

²⁰⁵ Uo.

²⁰⁶ Arisztotelész: *Poétika és más költészettani írások*. 1447a8. Ford. Ritoók Zsigmond. Budapest, PannonKlett, 1997.

²⁰⁷ Arisztotelész: *Poétika* 1449b.

ami maga is valami más után van, s utána is valami más van. A jól összeillesztett meséknek nem szabad sem akárhonnan találomra elkezdődniük, sem akárhonnan találomra befejeződniük, hanem a mondott formákat kell alkalmazniuk.²⁰⁸

A kezdet, közép és vég meglétének hangsúlyozása magától értetődőnek, akár banálisnak is tűnhetne, akárcsak a kezdetben látszólag kizárólag az időbeliségre (pontosabban kronologikusságra) építő magyarázatuk (vagyis hogy e bizonyos összetevők mi előtt és mi után következnek *lineárisan*); ugyanakkor a „jól összeállított” történetekről szóló rész már azt sejteti, hogy itt másról, többről is szó van, hiszen a felsorolt elemek voltaképpen szükségszerűen kerülnek az őket megillető *helyre*: egy szövegrész nem véletlenül lesz valaminek (például a tragédiának) a „kezdet”, a „közepe” és a „vége”, hiszen a mű nem kezdődhet „akárhonnan”, állítja az idézet. A terjedelem kérdése (melyre mi a korábbiakban a „kidolgozottság” szóval utaltunk) szintúgy sarkalatos lesz a mű egysége szempontjából, mint ahogyan „a testek és élőlények esetében is meg kell hogy legyen a nagyság, ennek pedig egy tekintettel jól befoghatónak kell lennie, úgy a mesék esetében is kell bizonyos hosszúságnak lennie”,²⁰⁹ mely alatt szintén csak a dolog „természetes határait”, az adott tárgyhoz leginkább illő, „valószerű”, szükségszerű „nagyságot” kell érteni (s mindez Platón arányosságkritériumára is visszautalhat). Az *egységes* cselekményt szintén a szükségszerűség²¹⁰ fogja megalapozni, vagyis például nem a benne megjelenő központi személy vagy főhős jelenti a kohéziót²¹¹ – s ez vezeti be a következő klasszikus preskripciót is:

Ahogy tehát más utánzó művészetek esetében is az egységes utánzás valami egységnek az utánzása, úgy a mesének (műthosz) is, mivel cselekvés (praxisz) utánzása, egységes és egész cselekvés utánzásának kell lennie, és a történetek (pragma) részeinek úgy kell összeállnia, hogy ha valamely részt máshová teszünk vagy elveszünk, az egész

²⁰⁸ Arisztotelész: *Poétika* 1450b.

²⁰⁹ „... ennek pedig jól megjegyezhetőnek kell lennie”, folytatódik a gondolat (ld. uo.). Az emlékezet jelentősége az *egész* áttekinthetősége szempontjából kulcsfontosságú, amire az idővel kapcsolatos alfejezetben térünk majd ki.

²¹⁰ „...a költő dolga nem az, hogy a megtörtént dolgokat mondja, hanem hogy olyan dolgokat, amilyenek megtörténhetnek, vagyis amelyek a valószínűség vagy a szükségszerűség szerint lehetségesek. [...] Ezért a filozófiához közelebb álló és magasabb rendű a költészet, mint a történetírás, mert a költészet inkább az általánosot, a történetírás meg az egyedit mondja.” Arisztotelész: *Poétika* 1451b.

²¹¹ „A mese (műthosz) pedig nem akkor egységes, ha – mint némelyek gondolják – egy emberről szól. Az egy emberrel ugyanis sok, végtelen sok dolog történik, melyekből némelyek semmiféle egységet sem alkotnak, s ugyanígy cselekvése is sok van egy embernek, amelyekből mégsem lesz semmilyen egységes cselekvés. [...] [Homérosz az *Odüsszeiát* alkotva] nem vett bele alkotásába mindent, ami csak vele történt – mint például azt is, hogy a Parnasszoszon megsebesült, azt is, hogy őrzőngést színlelt a sereggyűjtéskor, amelyek közül egyik bekövetkezése miatt egyáltalában nem szükségszerű vagy valószínű, hogy a másik bekövetkezzék.” Ld. Arisztotelész: *Poétika* 1451a.

kificamodjék és megroggyanjon. Mert aminek jelenléte vagy jelen nem léte semmi szembeszökő következménnyel nem jár, az nem is része az egésznek.²¹²

A Platón kapcsán már felmerült „szervesség” fogalmához itt némileg közelebb kerülhetünk: az *egység* kapcsán a részek olyan célszerű „összeszövéséről” van tehát szó, ahol nincs helye a feleslegességnek, hiszen mindegyik alkotóelemnek megvan a *teljes* mű szempontjából meghatározott, szükségszerű funkciója. Azaz itt még világosabbá válik, hogy a kezdet, közép és vég korábban említett „egymásra következése” elsősorban nem kronologikus, hanem „térbeli”, logikai kapcsolatra utal – a változásoknak, a történet fordulatainak tehát nem „találomra”, véletlenszerűen, hanem a cselekmény szerkezetéből kell következniük.²¹³

A mű kapcsán fentebb látott, az *egységre* használt kulcsfogalmakat általánosabb, elvontabb formában is tárgyalja Arisztotelész a *Metafizika* V. könyvében. A *szerkezet* fogalmáról azt állítja itt, hogy egy olyan dolog szerkesztésmód általi elrendezését (*dispositio*) jelenti, melynek részei vannak²¹⁴ – az *egész* kapcsán arról értekeznek, hogy annak egyetlen olyan része sem hiányzik, mely után az egész megnevezés már nem illene rá, s melynek „van kezdete, közepe és vége”,²¹⁵ a *teljesről* (melynek szinonimájaként a tökéletest adja meg) hasonlóképpen jegyzi meg, hogy annak egyetlen részecskéjét sem találjuk meg rajta kívül, s amely elérte célját, „a teljes ugyanis a telitől veszi nevét: a teli pedig megteltséget, véget jelent.”²¹⁶ A *határról* pedig úgy ír, hogy benne az *egész* található meg: határ a kiterjedés, ennek a kiterjedésnek a formája valamint a dolog *célja*. Utal rá továbbá, hogy ez a cél olykor a dolog *kiindulópontját* is jelentheti, a kezdet magyaráz bizonyos (logikai) értelemben határ; s a kifejezést az egyedi szubsztancia és az egyedi dolog mibenlétére is használja.²¹⁷ Szempontunkból mindebből tehát az lehet lényeges, hogy a „lezárás” a *mű mint egész* esetében Arisztotelész számára is *határt* jelent, méghozzá olyasvalaminek a körülhatárolását, amelynek elemei szorosan, szükségszerűen egybekapcsolódnak, amelynek van lény(eg)e, szubsztanciája (például az irodalmi műnek „logosza”, amely „egybentartja”, összefonja/összeszövi a különböző részeket) – a *closure* előző alfejezetben tárgyalt terminusa is ebben az értelemben bír tehát a lezárás jelentésével.

²¹² Uo.

²¹³ „Nagy különbség ugyanis, hogy valami valami miatt valami után történik.” Arisztotelész: *Poétika*. 1452a.

²¹⁴ Arisztotelész: *Metafizika*. 1022b. Ford. Halasi-Nagy József. Szeged, Lectum, 2002.

²¹⁵ Arisztotelész: *Metafizika*. 1024a.

²¹⁶ Arisztotelész: *Metafizika*. 1022a. „S éppen ezért a véghatárt metaforikusan „vég”-nek (azaz „teljességnek”) nevezzük, mert mindkét értelemben (mint jó és mint rossz) a legfelső fokot fejezi ki. „Teljesség aztán az a legvégső cél is, amiért valami történik.”

²¹⁷ Uo.

Arisztotelész művészi egységre vonatkozó iránymutatása mondhatni vezérlő csillaga lehetett a (nem csak irodalmi) műalkotások elméletének egészen a legutóbbi időkig,²¹⁸ s amiként azt látni fogjuk a következő alfejezetben, hatása a XX. századi narratológiai, s főként az elbeszélés és az idő kapcsolatát vizsgáló kutatásokban is megmutatkozik,²¹⁹ melyek hozzá is tudták tenni ahhoz a maguk termékeny megfigyeléseit. Az egység „magától értetődőnek” tűnő kérdése leginkább akkor kerülhetett relevánsan (újra) az irodalomesztétikai vizsgálódások előterébe, amikor a fentebb is sokszor említett *szervezet* fogalmára, vagyis a művek úgynevezett „élményszervező” formájára, elrendezésére is fokozottabb figyelem kezdett irányulni, magyarul amikor a műalkotás „médiuma” immár nem áttetsző közvetítőként, hanem esszenciális esztétikai elemként tűnt fel az elemzők előtt a modernista, formalista irányzatok

²¹⁸ A műalkotás egységének követelménye Arisztotelész *Poétikája* nyomán vagy abból kiindulva számos szerzőnél megjelenik. Például a korábban tárgyaltakhoz hasonló motívumokkal, ám frivolabb előadásmódban Horatius *Ars Poeticájában*, s jelentőségét mutatja, hogy már rögtön az első sorokban: „Hogyha egy asszonyi főt lónyakra helyezne a piktor / És rikitó színű tollakkal díszitené az / Összedobált testrészeket, úgy hogy a főt takaros nő / Halfarkat kapjon, csúfat, feketét, legalulra; / Látva barátaim ezt, tudnátok-e nem kinevetni? / Higgyétek, Pisók, ily tákolmány az a könyv is, / Melyben, mint lázálomban, kavarognak az olcsó / Cafrangok, s hol a láb meg a fej nem tartozik össze. / Mit? hogy a festő és költő bármit kiagyalhat? / Hogy joga van, s volt is, hogy / képzeletét eleressze? / Tudjuk, s ezt a jogot számukra ki is követeljük. / Csakhogy azért nem kell sóst s édest összekavarni, / Kigyóhoz hattyú, s tigrishez birka nem illik. [...] Végül: akármibe fogsz, legyen egyszerű, váljon egésszé.” Ld. Quintus Horatius Flaccus: *De arte poetica*. Ford. Bede Anna. In http://mmi.elte.hu/szabadbolcsesz/mmi.elte.hu/szabadbolcsesz/mediatar/antik_es_reneszansz_esztetikatorten-et/horatius_ars_poetica.html. A kérdéssel foglalkozik még Nicolas Boileau is a klasszicista „hármasság” (tér-idő-cselekmény) kapcsán („De bennünket az Ész vezet szabálya rendjén: / úgy kívánjuk, legyen jól formált a cselekmény, / történjék egy eset, egy helyen, egy napon; / kezdettől végig azt lássuk a színpadon.” Ld. Boileau: *Költészettan*. Harmadik ének. Ford. Rónay György és Vajda Endre. Budapest, Európa, 2007. 97. o.); valamint többek mellett Samuel Taylor Coleridge („nature itself would give us the impression of a work of art, if we could see the thought which is present at once in the whole and in every part; and a work of art will be just in proportion as it adequately conveys the thought, and rich in proportion to the variety of parts which it holds in unity.” Ld. Coleridge: „On Poesy or Art”. In <https://www.bartleby.com/27/17.html>); vagy például Edgar Allan Poe is („mindig a legnagyobb könnyűséggel tudom visszaidézni emlékembe bármelyik művem keletkezésének fokozatos állomásait. [...] A „holló”-t választottam, mint amely legáltalánosabban ismeretes. Szándékom minden kétséget kizáróan kimutatni, hogy kompozíciójában egyetlen mozzanat sem tulajdonítható a véletlennek vagy az ihletnek, hogy a munka fokról fokra, egy matematikai probléma pontosságával és rideg következetességével halad előre – a megoldásig.” Ld. Poe: „A műalkotás filozófiája”. Ford. Babits Mihály. In <http://mek.oszk.hu/00400/00464/00464.htm#1>); és mások, ld. még ehhez specifikusan az elbeszélések kapcsán például Michael Toolan: „Coherence”, in Peter Hühn–John Pier–Wolf Schmid–Jörg Schönert (eds.): *Handbook of Narratology*. Berlin – New York, Walter de Gruyter, 2009. vagy általánosabb értelemben magyarul például „Egységesség”, in Ambrus János–Aradi Nóra–Szerdahelyi István–Zoltai Dénes (szerk.): *Esztétikai kislexikon*. Budapest, Kossuth, 1972.; „Szerves egység”, in Sík Sándor: *Esztétika*. Budapest, Szent István Társulat, 1942.

²¹⁹ Ld. ehhez például Peter Hühn–John Pier–Wolf Schmid–Jörg Schönert (eds.): *Handbook of Narratology*. Berlin – New York, Walter de Gruyter, 2009.; Irene J. F. de Jong: *i. m.*; Seymour B. Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, Cornell University Press, 1978.; Gerard Genette: *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Ithaca, Cornell University Press, 1983.; Gerald Prince: *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*. Berlin – New York – Amsterdam, Mouton Publishers, 1982.; Monika Fludernik: *An Introduction to Narratology*. London – New York, Routledge, 2009.; Wallace Martin: *i. m.* stb.

időszakában – ezen teoretikus irányzatok (a XX. század elején az orosz formalizmus és az amerikai Új Kritika) tulajdonképpen arra világítottak tehát rá, hogy az irodalmi műalkotásnak nemcsak „időbeli”, hanem „térbeli” dimenziói is vannak, azaz elemeinek *elhelyezkedése* és *rendje* (ahogyan arra Platónnál az *összeszövés*, *illeszkedés* vagy éppen Arisztotelésznél a *szükségyszerűség* fogalma is utalni engedett) legalább annyira lényeges, mint az elemek által „kifejezett” „jelentés”. A forma ilyen jellegű „autonómiája” („formáló forma”) azt implikálja, hogy az elrendezési módra immár ne pusztán külsődleges tényezőként, hanem az „esztétikai élményhez” alapvetően hozzájáruló, „belsőleges”, *jelentésszerű* elemként tekintünk²²⁰ – ugyanakkor e kulcsfontosságú, ám absztraktnak mondható felismerés nem konkretizálja a *szerkezet* mibenlétét, azt, hogy ez a bizonyos forma „hogyan” épül fel,²²¹ vagyis végső soron ez nem közeledik önmagában az irodalmi műalkotás, s főként a számunkra érdekes *elbeszélés* „összetevőinek”, „anyagának”, s ezáltal az *egységének* a kérdéséhez. Ebbe az irányba alapvetően a formalista megfigyeléseket tovább gondoló strukturalizmus (és a strukturalista indíttatású narratológia) tesz határozott lépéseket:²²² ugyanis magát ezt az „alapanyagot”, a nyelvet kezdi el vizsgálni és *rendszerként* kezelni (elválasztva a *langue* és a *parole* síkját), mely rendszernek a legfőbb sajátossága a korábban általunk is részletezett *két szinten* (paradigmatikus és szintagmatikus szinten) történő szerveződés. Roland Barthes már idézett gondolata, miszerint a művészi szöveg mint *rendszer* érthető egyetlen nagy mondatként,²²³ pontosan arra utal (s egyben előlegezi meg), hogy a nyelv szabályszerűségeiből immár a narratíva megformáltságára, működésére, szerkezetére vonatkozóan is megalapozott következtetéseket lehet levonni. A szöveg valódi szöveg mivolta ugyanis a mondathoz hasonlóan szintúgy az *egységességéből* származik, ami azt jelenti, hogy a szövegnek rétegei vannak, a rétegek között pedig nyelvi kohézió, összekötő kapocs rejlik²²⁴ – nem véletlen, hogy Barthes maga is használja a Platónnál is látott *összeszövés*-metaforát: „a Szöveg pluralitása nem

²²⁰ Viktor Szlovcsik, aki az irodalmi művet a benne alkalmazott eljárások összességének tekinti, az „elidegenítés” [osztranyenyije] fogalmával utal éppen arra, hogy a forma akkor lesz önálló, akkor válik „élővé”, ha nem a megszokott sémákat tükrözi, hanem egyedi, sajátos megszerkesztődésével magára irányítja a figyelmet (nem fogadható be „automatikusan”, nem „átlátszó”) – nem véletlen, hogy Laurence Sterne igencsak különleges szerkesztésű *Tristram Shandy*jének elemzésével jutott erre az álláspontra. Ld. Viktor Šklovskij: „*Sterne's Tristram Shandy. Stylistic Commentary.*” In P. A. Olson (ed.): *Russian Formalist Criticism. Four Essays.* Lincoln, University of Nebraska Press, 1965. [1921.] 25–57. o.

²²¹ Ld. ehhez például Bókay: *i. m.* (az orosz formalizmusról és Új Kritikáról szóló fejezetek).

²²² Ld. például Thomka Beáta: *Prózapoeitika vagy narratológia?* Híd 1981/11. 1359–73. o.

²²³ Ld. Roland Barthes: „Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe”. 529. o.

²²⁴ „a Szöveg az, ami a megnyilatkozás szabályainak (racionalitás, olvashatóság stb.) határáig megy el”, írja Barthes, utalva arra a fontos tényre is, hogy ami ezeken a bizonyos határokon túllépne, az már nem volna egységes, tehát ily módon már megszűnne szövegnek lenni. Ld. Barthes: „A műtől a szöveg felé”. 69. o.

tartalmának többértelműségéből ered, inkább az azt összeszövő jelölők *sztereografikus pluralitásából* (etimológiailag a szöveg szövet; a *textus*, amiből a szöveg ered, „szötte[s]t” jelent).²²⁵ Az elbeszélések kapcsán korábban már idéztük, hogy Barthes-nál ez a „szövet” (egység) azáltal keletkezik, hogy a narratív „szál” horizontális (szintagmatikus) kapcsolódásai egy vertikális (paradigmatikus) tengelyre vetítődnek²²⁶ (kettős szerveződés – s ez talán megidézheti a Platónnál tárgyalt *lánzfonal* és *vetülékfonal* merőleges összedolgozását is). S ez mind az alkotás, mind a befogadás szintjén megfigyelhető, hiszen utóbbi esetében is igaz, hogy „olvasni (hallgatni) egy történetet nemcsak annyit jelent, hogy egyik szóról a másikra térünk, hanem egyben azt is, hogy egyik szintről a másikra.”²²⁷ Jurij Lotman világosan fogalmaz, amikor a belső szerveződést a szöveg *elhatárolásához* („kezdethez” és „véghez”)²²⁸ kapcsolja, még egyszer aláhúzva, hogy ezek egy struktúrát szegélyeznek, egy *egységet határolnak körbe*, tehát nem temporális, hanem sokkal inkább *spatiotemporális* kategóriaként működnek²²⁹ (a lezárás, *closure* értelmében):

A szöveg nem egyszerűen két külső határ között elhelyezkedő jelek egymásra következése. A szövegre belső szervezettség jellemző, amely a szöveget a szintagmatikus szinten strukturális egésszé változtatja. [...] Megjegyzendő: a szöveg strukturáltsága és elhatárolása összefügg egymással.²³⁰

A szöveg tehát *strukturáltan, határok között fejeződik ki*, foglalhatnánk össze Lotman definícióját²³¹ – a „művészi struktúrákban” pedig a „kezdet” és a „vég” csak még hangsúlyosabban nyilvánul meg, még élesebben határolódik el a közlés (mind a hétköznapi nyelvhasználattól, mind a nem-művészi szövegektől):²³²

²²⁵ Barthes: „A múltól a szöveg felé”. 70. o.

²²⁶ Vö. még például Jurij Lotman: „A szöveg konstrukciós elvei”. Ford. Gránicz István. In uő: *Szöveg, modell, típus*. Budapest, Gondolat, 1973. 65. o.

²²⁷ Barthes: „Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe”. 530. o.

²²⁸ „A különböző típusú szövegekben eltérő módon nyilvánul meg a határ fogalma: az időben kibontakozó struktúrájú szövegekben a kezdés és a befejezés (a „kezdet” és a „vég”); a festészetben a képkeret; a színházban a rivalda.” Ld. Jurij Lotman: „A szöveg konstrukciós elvei”. 57–58. o.

²²⁹ „A kezdet” és a „vég” olyan kiindulópontok, amelyekből a továbbiakban mind a térbeli, mind az időbeli konstrukciós felépítések kifejezhetők.” Ld. Lotman: „A „kezdet” és a „vég” fogalmának modelláló jelentősége a szépirodalmi szövegekben”. Ford. Lengyel Zsolt. In uő.: *i. m.* 325. o.

²³⁰ Lotman: „A szöveg fogalma”. Ford. Köves Erzsébet. In uő.: *i. m.* 58–59. o.

²³¹ Lotman: „A szöveg fogalma”. 53–64. o.

²³² „Ennek az a magyarázata, hogy a művészi szövegben a „nyelv” és a „beszéd” síkjának sajátos viszonyával van dolgunk. A művészi szöveg nem értékelhető egyértelműen csak szöveggént vagy csak mint a szövegrendszer segítségével megvalósuló interpretációs modell. Bizonyos művészi struktúrált megnyilatkozásokhoz való vonatkozásában a szöveg egy absztrakt modell konkrét inkarnációjaként működik közre. A reális világhoz való viszonyában viszont maga a szöveg válik valamiféle modellé; ennek megfelelően kétféleképpen interpretálható: a

A műalkotás – mint a maga nemében a valóságos tények véget nem érő „szövegének” véges modellje – eredeti formájában funkcionálisan mindenféle művészi szöveg elengedhetetlen feltételévé teszi a körülhatároltság és a végesség mozzanatát: így értelmezendő a (zenei, szóbeli stb.) szöveg kezdete és vége; ilyen a festészetben a keret, a színházban a rivalda.²³³

Lotman ezek után a mi alapvető kérdésfeltevésünkre is kitér, nevezetesen, hogy mindezek fényében, vagyis a *lezárás* (*closure*) alapvető strukturális-esztétikai-értelmi jelentőségének ismeretében hogyan lehetségesek, lehetségesek-e egyáltalán „lezáratlan” művészi szövegek. Mint írja, ha egy műalkotásnak nincsen eleje vagy vége, az „rendkívül sajátos szerkezeti jellegzetesség”, s az erre a jelenségre említett példáira (többek között Laurence Sterne *Érzelmes utazását* vagy Puskin *Anyeginjét* idézi fel) a *lezáratlanság imitációjaként* hivatkozik.²³⁴ Ezt a feltevést egyelőre „megőrizzük”, átmentjük a következő alfejezetekre, ahol még közelebb lépünk a művészi szöveg rétegeinek kérdéseire főként az *idő* és az *elbeszélés viszonyának* elemzésével.

1.2.3. Lezáráskritikák közelebbről. Az értelmi egység tér-időbeli feltételei

1.2.3.1. Az időkritika kritikája

Ha vetünk még egy pillantást a regényműfaj megújítására törekvő, vagyis a „régí regényt” célzó s a korábbiakban már tárgyalt totalitás- és lezárásellenes kritikákra, akkor azt láthatjuk, hogy a megtámadott alkotói eljárás kapcsán a minket talán legjobban érdeklő aspektus, a szervezőelv kérdésében vonalszerűségről, linearitásról, kronologikusságról, teleológiáról („megoldás” felé haladásról) stb. beszélnek, melyet az „új” eljárások (például „új regény”) radikálisan meg kívánnak haladni annak „felismerésével”, hogy az időt „többé” nem folyamszerűként (egydimenziósként) szemlélik. Az alábbi fejezet ugyanakkor arra szeretne rávilágítani, hogy az időt sem az „újak”, sem a „régiek” nem tekinthetik, nem tekintették folyamszerűnek (egydimenziósak), mivel ahogyan korábban fogalmaztunk, ezt egyetlen műalkotás (egyetlen szöveg) sem „vállalhatja”, ugyanis ez eliminálná az értelmezhetőség legelemibb feltételét, vagyis olvashatatlanságot eredményezne. Mindehhez azonban behatóbban kell foglalkoznunk az idő kérdésével mind „önmagában”, mind a narráció vonatkozásában.

szöveg mint egész is, de annak egységei és szintjei is.” Ld. Lotman: „A „kezdet” és a „vég”. A művészi szövegek modellálásáról”. Ford. Teleki Tibor. *Korunk* 1972/8. 1128. o.

²³³ Lotman: „A „kezdet” és a „vég”. A művészi szövegek modellálásáról”. 1128. o.

²³⁴ Uo.

1.2.3.1.1. Az irodalom mint „időbeli” művészet

A regény, az elbeszélés, de a legtágabban maga az irodalmi kifejezés időbeliséggel való kapcsolata magától értetődőnek tűnik, ám magának az időfogalomnak a leegyszerűsítő szemlélete számos félreértéshez vezet – ilyen félreértés a *folyam* vagy a *lánc* irodalmi időre alkalmazott metaforája. Ennek eredőjét például Arisztotelész *Poétikájának* félreértelmezése (a kezdet, közép és vég kizárólag lineáris egymásra következésének feltételezése, amit korábban már elemeztünk és cáfoltunk) jelentheti, amit a radikális regényújítók közül például William S. Burroughs konkrétan is említ a mű (elbeszélés) szerinte „egyenestvonalú” egyenletes mozgásáról szólva: ezt, ahogyan fentebb idéztük is, ironikusan csak a „kellő arisztotelészi modorként” jellemzi („egy gondolat, egy mondat egyszerre”),²³⁵ s ami olykor még vezető irodalomteoretikusokat is megtréfál (például az amerikai dekonstruktor J. Hillis Millert, amikor a kezdet-közép-vég-felépítésről csak mint temporális kategóriáról beszél).²³⁶ A XVIII. századból Gotthold Ephraim Lessing tipológiája is közismert „a festészet és költészet *határaitól*”, mely az irodalmat az időbeli művészetek körébe sorolja, minthogy a szöveg által kifejezett tartalom „látható folyamatos cselekmény, [melynek] különböző részei egymás után, időrendben következnek be” (szemben a képzőművészettel mint térbeli művészettel, mivel „látható, de álló cselekmény[ének] különböző részei egymás mellett, térben bontakoznak ki”).²³⁷ Ám tovább haladva némileg Lessing elméletében rögtön egyértelművé válik, hogy e tipológia korántsem olyan „kizárólagos”, mint ahogyan arra az esetleges félreértések²³⁸ engednének következtetni, vagyis nincs arról szó, hogy az irodalom pusztán az egymásrakövetkezés logikája szerint „működhetne”,²³⁹ s Lessing ezzel kapcsolatban többek

²³⁵ Ld. Conrad Knickerbocker: „Beszélgetés William S. Burroughs-zal”. *Helikon* 1987, 1-3. (A posztmodern amerikai irodalom). 134. o.

²³⁶ „The concepts of beginning, middle, and end, however, are temporal, not spatial. What are the beginning, middle, and end of an elephant, to choose an example with a certain magnitude? Does the middle of an elephant follow the beginning by "causal necessity"? Perhaps, but it is an odd way to say it. As a description of a well-made plot's temporality, however, Aristotle's language makes good sense. An action is temporal and might, so it seems, have a beginning, middle, and end connected by causal necessity as Aristotle prescribes.” Ld. J. Hillis Miller: *Reading Narrative*. Norman, University of Oklahoma Press, 1998. 9. o.

²³⁷ Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoón, vagy a festészet és költészet határaitól*. Ford. Vajda György Mihály. Budapest: Fekete Sas, 1999. 61. o.

²³⁸ Például Joseph Frank: „Spatial Form in Modern Literature. An Essay in Three Parts.” *The Sewanee Review*, 1945. Vol. 53, No. 2 (Spring), 221–40; Vol. 53, No. 3 (Summer), 433–56; Vol. 53, No. 4 (Autumn), 643–53. A problémáról részletesebben ld. László Laura: „A szavak föld alatti járataiban. A térbeli forma vitája.” *Elpis Filozófiatudományi Folyóirat* 2017/1. 83–95. o.

²³⁹ Mint ahogyan a képzőművészetben sem dominálhat pusztán az „egymásmellé állítás” szervezőelve, ahogyan erre a „termékeny pillanat” közismert lessingi fogalma is utal; nyilvánvalóan a festészet is „utánozhat cselekvéseket”, testekkel utalva azokra. Ld. Lessing: *i. m.* 62. o.

mellett például a jelzők halmozására utal, amikor „a költőnél is oly tömör rövidséggel és oly szorosan egymás után következnek a különböző térbeli részek és tulajdonságok vonásai, hogy egyszerre véljük hallani őket.”²⁴⁰ Már ezen árnyalás alapján is körvonalazódhat valamelyest, hogy az *idő* kérdése jóval bonyolultabb, mint ahogyan azt a mindössze linearitást feltételező megfogalmazások sugallják. Szent Ágoston, „az első gondolkodó, aki az időben jelentkező nehézségeket mélyen átérezte és erejét a végsőig feszítve fáradozott, hogy megoldja őket”,²⁴¹ már a beszéd és az idő lehető legelemibb összefüggéséről értekezik Isten „időlegesen csendülő” teremtő szavai kapcsán („Van-e valami, nem azért létező, mivel létezel? Szóltál tehát, és lettek, vagyis Igédben teremtettél mindent”),²⁴² s világossá teszi, hogy az idő „folyamszerű” áramlását, a pillanatok tiszta egymásra következését nem tudjuk mérni, érzékelni, megélni *kiterjedés* (viszonylatok) nélkül. Ágoston a múlt, a jelen és a jövő kapcsolatát vizsgálva ugyanis arra jut, hogy a jelent nem lehet megragadni, hiszen az észrevétlenül tűnik tova,²⁴³ máskülönben nyilvánvalóan örökkévalóság, *időtlenység* lenne – akkor azonban fölmerül a kérdés, hogy miként, milyen *mérték* alapján lehet hosszú és rövid időről beszélni, valamint hogy *hol* „rejtőzködik” vajon a múlt és a jövő a „mosthoz” *képest* (azaz már a problémafelvetéseknél is minduntalan térre utaló viszonyfogalmakkal találkozhatunk). Kulcsfontosságú, hogy Ágoston leírásában a múlt, a jelen és a jövő is valójában *jelen*: jelen a múltból, jelen a jelenről (aktuális szemléletünk), és jelen a jövőről.

Midőn hűségesen elbeszéljük a múltat, nem múlt dolgokat hozunk elő emlékezetünkől, hanem képeinkről fogant szavakat. Ezek, mint valami nyomok ragadtak lelkünkbe érzékeink útján, míg rajtuk átsuhantak. Íme, gyerekkorom többé nem létezik. [...] Ámde képét, ha emlékezem róla, és másoknak elbeszélem, jelen időben nézem, mert itt van még az emlékezetemben. [...] Midőn tehát emlegetjük, hogy látjuk a jövőt, nem a nem létező jövőt látjuk, hanem a jövő okát, vagy esetleg jeleit szemléljük, amelyek már vannak.²⁴⁴

²⁴⁰ Lessing: *i. m.* 74. o.

²⁴¹ Edmund Husserl: *Előadások az időről*. Ford. Sajó Sándor és Ullmann Tamás. Budapest, Atlantisz, 2002. 13. o.

²⁴² Szent Ágoston (Augustinus Aurelius): *Vallomások*. Ford. Városi István. Budapest, Gondolat, 1987. 350. o.

²⁴³ „Vizsgáljuk csak, ó emberi lélek, hogy hosszú lehet-e a jelen idő? [...] Hosszú idő-e száz esztendő? Előbb fontold meg, hogy száz esztendő lehet-e jelen? Midőn ugyanis közülük az első éveket éljük, ez ugyan jelen van, de kilencvenkilenc esztendő jövő és azért még nincsen [...] Ha tehát kiragadjuk az időből a részletekre, még a pillanat parányi részeire sem oszthatót, csupán az nevezhető jelennek. Ez azonban olyan sebesen surran át a jövőből a múltba, hogy időbeli kiterjedése nincsen. Ha ugyanis volna kiterjedése, már föloszthatnánk múltra és jövőre. A jelennek azonban nincsen terjedelme.” Szent Ágoston: *i. m.* 359–361. o.

²⁴⁴ Szent Ágoston: *i. m.* 363–364. o.

Az emlékezet (mint újra jelenvalóvá tétel) szerepe az *időtartam*, *időintervallum* érzékelésében szintúgy döntő elem, hiszen az „elröppenő” hangot, minthogy az már nincs jelen,²⁴⁵ nem mérhetjük, csakis az emlékezet segítségével nevezhetünk valamit egymáshoz viszonyítva „hosszúnak” és „rövidnek”, kétszeresnek vagy feleannyinak stb., s ez alapján Ágoston az időt a *lélek kiterjedéseként* határozza meg (*distentio animi*).²⁴⁶ A lélekben van meg tehát a múlt emléke és a jövőre való várakozás is *a jelen alapján*, ami egyúttal azt is jelenti, hogy az idősíkok ilyenformán együtt-állnak és folytonosan módosulnak (mindig *máshonnan*, az éppen aktuális („eleven”) jelenből tekintünk vissza a múltra és előre a jövőre, melyeket ekként aztán sajátosan állítunk össze) – világos tehát, hogy az így megalkotott (emlék- vagy jövő)kép, vagyis a *reflektált idő tartamként*, konstellációként tűnik fel, s nem pedig egysíkú linearitásként. Úgy is fogalmazhatunk tehát, hogy az emlékezés vagy a várakozás által voltaképpen *értelmezés alá vonjuk* az időt, mely ezáltal „kétdimenzióssá” válik, nem egy pusztán értelmetlenül, „céltalanul” tova futó „láncszerű” folytonossággá, hanem egy extenzióval, kvázi „téri” dimenzióval, rétegekkel bíró tartammá, mely tehát egyszerre mérhető „hosszúságú” és érzékelhető „kiterjedésű”. Számunkra mindez azért lényeges, mert valami hasonló történik az irodalmi mű mint értelemmel bíró *egész* befogadásakor, olvasásakor, vagyis felfogásakor is, és ennek a kérdésnek, az időérzékelést tovább magyarázandó, már Ágoston is figyelmet szentel:

Valami jól ismert költemény elmondására készülök. Mielőtt kezdem, várakozásom az egészre irányul. Kezds után pedig, amit belőle már a múltba szalasztottam, ott lapul meg az emlékezetemben. Így eme cselekvésem élete megoszlik. Mégpedig emlékezésre, amennyiben már elmondtam valamit, és várakozásra, amennyiben majd mondok még valamit. Figyelmem azonban jelenvaló. Minél tovább húzódik cselekvésem, a várakozás annál inkább csökken, az emlékezés pedig gyarapodik, míg végül az egész várakozás elfogy, mert bevégzett cselekvésem már teljesen az emlékezetbe ömlik. És ami történik az egész költeményben, történik egyes részeiben, sőt, egyes szótagjaiban is. [...] És ez történik egész emberi nemünk teljes létében is, amelynek megannyi részecskéje egy-egy emberi élet.²⁴⁷

Az egység korábban már sokszor említett fogalma jól láthatóan tehát nem közelíthető meg az emlékezés és a várakozás jelensége nélkül, minthogy a koherenciát az emlékeink, vagyis a jelenné tett múlt *alapján* felmerülő, a korábbiakból a valószínűség vagy a „szükségszerűség”

²⁴⁵ „...nem ezeket méregetem tehát, hiszen már nincsenek, hanem az emlékezetemben mérek valami odaragadtna tovább maradt. [...] Nem a dolgokat, melyek továszállanak, hogy ez a benyomás világra jöhessen, hanem magát ezt a benyomást mérem, mikor az időt mérem.” Szent Ágoston: *i. m.* 375. o.

²⁴⁶ „Úgy látszik, hogy a hosszú szótag tartamát a rövidebb szótag tartamával mérjük, midőn a hosszabbat kétszeresnek mondjuk. [...] úgy látom, hogy nem más az idő, mint kiterjedés. Ámde nem tudom, hogy minek a terjedése. Igazán csodának tartanám, ha nem a léleké volna.” Szent Ágoston: *i. m.* 372. o.

²⁴⁷ Szent Ágoston: *i. m.* 377. o.

szerint, de mindenképpen értelmesen következő, és a változó jelenbeli szemléletnek köszönhetően folyamatosan módosuló elvárások tartják fenn. Mindez pedig azt jelenti, hogy az irodalmi mű esetében *szervezett időről*, vagyis intelligibilis, folytonosan reflektált, értelmezett időről kell beszélnünk, nem pedig „lineárisról” – s ezzel összhangban talán még nyilvánvalóbb, hogy a mű *lezárása* (*closure*) sem egy „szakasz” „végpontjaként” fogható fel, hanem egy sokszoros (az idézetben a szótagok szintjén is értett) belső összefüggések alkotta „kiterjedés” értelmi és esztétikai körülhatárolásaként. Edmund Husserl a dallam mint „időtárgy” lényegileg hasonló problémájával kapcsolatban Szent Ágoston elméletét is alapul véve szintén arra jut, hogy az nemcsak „pontról pontra adott”, vagyis nem pusztán kronologikus egymásutániségben, hanem viszonyulásban, kvázi „egymásmellettségben” is észlelhető, mivel „a retencionális tudatok egysége magukat a lefolyt hangokat még megtartja a tudatban és előrehaladván az egységes időtárgyra, a dallamra vonatkozó tudatot hozza létre.”²⁴⁸ Az egységet (itt a *tudatfolyam* egységét) tehát az egyidejűség és az egymásrakövetkezés együttese adja, s miként Husserl is kimondja, „az egyidejűség semmi az egymásrakövetkezés nélkül és fordítva, egymástól elválaszthatatlanul kell konstituálódniuk”.²⁴⁹ S amennyiben e két „dimenzió” *együtt áll* a jelen szemléletében, az *időtárgy*, mely elnevezés már önmagában is kiterjedésre utal, voltaképpen „egy képben, reprezentatív módon” észlelődik, vagyis bizonyos szempontból „ikonikus” természetű. Husserl e tekintetben képekre vonatkozó fogalmakat is használ, amikor előtérrel és háttérrel, az időtárgy időformába és idővilágba való be rendeződéséről beszél, mely változóan orientáltálódik az eleven jelen viszonylatában.²⁵⁰ Az időtárgyak (például dallam) *egységként* történő felfogása helyett persze dönthetünk úgy is, hogy inkább elemeire bontjuk őket, végletesen absztraháljuk, mint ahogyan arra Henri Bergson is utal már a harangütések kapcsán: amennyiben elménk csoportként szervezi a hangokat, vagyis minőségi benyomásként, értelmezve fogadja be azokat, valóban eljuthatunk a ritmus, a dallam képzetéhez s így az *időtartamhoz* (mely a regény ideje is lesz); amennyiben azonban *számláljuk* ezeket a hangokat (s nem átéljük őket mint hangcsoportokat), vagyis absztraháljuk, akkor egy „diszkrét” sorhoz jutunk, a kongatások között kiüresedik a „tér”, *üres* lesz a *távolság*²⁵¹ – ez utóbbi

²⁴⁸ Ld. Husserl: *i. m.* 51. o. „mindig csak a hang aktuális fázisát hallom, és az egész időben tartó hangnak az objektivitása egy aktus-kontinuumban jön létre, mely részben emlékezés, kisebb, pontszerű részben észlelés, részben pedig elvárás.” Ld. Husserl: *i. m.* 35. o.

²⁴⁹ Husserl: *i. m.* 95. o. Vö.: még például David Carr: *Time, Narrative, and History*. Bloomington, Indiana University Press, 1986. (Különösen az I-II. fejezet).

²⁵⁰ Husserl: *i. m.* 68–69. o.

²⁵¹ Ugyanezt a jelenséget mutatja be egy másik példán keresztül is: „Mikor szememmel követem az óra lapján a mutató mozgását, mely az inga lengéseinek felel meg, akkor nem tartamot mérek [...] csak egyidejűségeket

esetben, azaz a „téri” jellegű dimenzió teljes „redukciója” hatására éppen a dallam dallam-mivolta tűnik tehát el („objektív idő”).²⁵² Az egység fentiekhez vezető megállapítását Bergson alapvetően a *szám* (mint az „összeg egysége”) eszméjének elemzésével vezeti fel: minthogy mindegyik számnak más és más az elnevezése („nem olvadnak egybe”), azoknak szükségszerűen különbözniük kell egymástól, vagyis a számok a részek különleges elrendeződését, egységét jelölik (ahogyan hasonlóval Platón kapcsán is találkoztunk, aki a teremtett dolgokat a rájuk speciálisan jellemző, lényegiségüket megadó arány révén tekinti elnevezhetőnek). Ily módon az 50-es szám, vagy Bergson példájával élve akár „ötven juh” felfogása sem azok pusztán „sorba” rendezését jelenti („megismételjük ötvenszer egymásután egyiknek a képét”), mivel ez esetben egyetlen juh képénél tovább nem lehetne eljutni²⁵³ – magát az összeget mint *szintézist* tehát csak akkor lehet értelmezni, ha ez az egymásra következés az elmében valamilyen módon egybekapcsolódik az egymásmellettiességgel²⁵⁴ (vagyis az észlelés emlékképekkel olvad össze). Hasonló összefonódás megy végbe a *tartamban* is,²⁵⁵ „melynek heterogén pillanatai átjárják egymást”, s amely egymáson belül levő pillanatokból áll, és mikor homogén egész formáját ölti, akkor térben fejeződik ki.²⁵⁶

Amennyiben ez a *valóságos tartam* tehát nem jöhet létre az elme szintetizáló munkája nélkül, vagyis e „nem-vulgáris” időből nem hiányozhat az a szubjektum, aki azt „átéli”,

számlálók”. Ld. Henri Bergson: *Idő és szabadság. Tanulmány eszméletünk közvetlen adatairól*. Ford. Dienes Valéria. Budapest, Franklin Társulat, 1923. 117. o.

²⁵² „Bizonyos, hogy a harang hangjai egymásután jutnak hozzám; de kettő közt van a választás. Vagy sorban visszatartom az egymásrakövetkező érzeteket, hogy a többivel szervezzem és csoportot alkossak belőlük, mely valami ismert dallamot vagy ritmust juttat eszembe; ilyenkor nem számlálom a hangokat, csak befogadom a minőségi benyomást. Vagy pedig kifejezetten az a szándékom, hogy számláljak, s akkor bizony szét kell szednem őket és ennek valami homogén közegben kell végbemennie, minőségeiktől megfosztva, valami módon kiürített hangok átvonulásuk azonos nyomait hagyják maguk után.” Ld. Henri Bergson: *Idő és szabadság*. 104–105. o.

²⁵³ „...ahhoz, hogy a szám növekedjék, amint haladok, az egymásra következő képeket vissza kell tartanom és hozzá kell csatolnom mindenik új egységhez, melynek képét felidézem.” Ld. Henri Bergson: *Idő és szabadság*. 99. o.

²⁵⁴ „Mert ha az idő [...] közeg, melyben eszméleti állapotaink különváltan következnek úgy, hogy számlálni lehet őket, és ha másrészt számfogalmunk végre is a térben szórja szét mindazt, ami közvetlenül megszámlálható, előre is látható, hogy az idő [...] semmi más, mint a tér.” Ld. Henri Bergson: *Idő és szabadság*. 107. o.

²⁵⁵ „Van egy valóságos, tartam nélküli tér, melyben azonban eszméleti állapotainkkal egyidejűleg tünemények jelennek meg és tűnnek el. Van egy valóságos tartam, melynek heterogén pillanatai átjárják egymást, de melynek minden pillanata közelíthető a külső világnak egy vele egykorú állapotához [...] E két valóság összehasonlításából születik a tartamnak a térből származó szimbolikus ábrázolása. A tartam így homogén közeg illuzórikus formáját ölti, s e két tagnak, a térnek és a tartamnak, kötőjele az egyidejűség, melyet úgy lehetne meghatározni, hogy az idő metszete a térrel.” Ld. Henri Bergson: *Idő és szabadság*. 118. o.

²⁵⁶ Henri Bergson: *Idő és szabadság*. 128. o.

percipialja, abból az is következik, hogy az „objektív” idő fogalma itt elveszíti jelentését.²⁵⁷ S bár e tekintetben Bergson a legtöbb modern irodalmi irányzat kedvelt hivatkozási alapja, korábban már láthattuk, hogy például az „új” regényelveket sürgető író-teoretikusok hajlamosak voltak sajátos „realizmuskritikájukat”, vagyis az önnön „regényforradalmuk” előtti idők írói technikáit objektív időkezeléssel (lineáris, egydimenziós építkezéssel) vádolni,²⁵⁸ holott a regény(műalkotás) mint *egység* ideje alapvetően szintetizáló jellegű. Kritikájuk ugyanakkor vonatkozhat természetesen arra is, hogy a bírált alkotói eljárás során maga az ábrázolt történet az, ami „vonalszerű”, mely visszafordíthatatlanul halad egy adott befejezés vagy megoldás felé – ám egyrészt még a legegyszerűbb „célelvű” történet megalkotásához és megértéséhez is szükségesek a *viszonylatok* (valami/valaki valamivé/valakivé válik – emlékezeti munka), s ez máris megbontja az „egydimenziósságot”; másrészt, és ami talán lényegesebb, hogy akkor nem történik meg egy alapvető fogalmi elkülönítés a későbbiekben bővebben is tárgyalandó *ábrázolt (elbeszélt) idő* és az *ábrázoló (elbeszélő) idő* között, vagyis kvázi egybecsúszik itt két eltérő időfogalom és a hozzájuk kapcsolható két narratológiai terminus: a fabula (történet) a maga kronologikus idejével, és a szűzsé (sajátos rendbe, elrendezésbe állított cselekmény), mely nem-kronologikus idővel dolgozik. Magyarán az 1.1.1. fejezetben látott „posztmodern” kritika e különbség eliminálásával tulajdonképpen azt a látszatot kelti, hogy a „sztori” „irányvektora” szerinti, a kezdőpontból a végpont irányába történő „egyenesvonalú mozgása” megegyezik az *előadással*, vagyis az elbeszélő szöveg elrendezési módjával, szervezőelvével, szerkezetével, lényegével. Az elbeszélés esetében tehát szintén szükséges elválasztani a közönséges kronologikusságot a szervezett időtől, s visszatérni ezáltal a korábbiakban is sokszor hivatkozott „kettős szerveződéshez” mint alapvetéshez (melyre eddig többek között szintagmatikus-paradigmatikus, diakronikus-szinkronikus,

²⁵⁷ A tartam mint tartam, a mozgás mint mozgás kisiklik a matematikai megismerés alól, mely „az időből csak az egyidejűséget, a mozgásból magából pedig csak a mozdulatlanságot tartja meg.” Ld. Henri Bergson: *Idő és szabadság*. 123. o. Babits Mihály szép esszéjében a „szubjektív” és „objektív” idő különbségének alábbi összefoglalását adja: „Eszerint az élőlények ideje, a teremtő idő, lényegileg különbözik a fizikai jelenségek idejétől, mellyel a fizikusok foglalkoznak, s mely tényleg egynemű, melyben a jelenségek ismétlődnek, megfordíthatók, és épp ezért előre vagy visszafelé ki is számíthatók, mint a napfogyatkozások. Eszerint kétféle idő van, az egyik a fizikusok által használt egynemű idő, a Kant-féle szemléleti forma, mely a térhez hasonlít; a másik az élőlények külön nemű, teremtő ideje, amelyet Bergson tartamnak nevez.” Ld. Babits Mihály: „Bergson filozófiája (Az értelem korlátai)”. *Nyugat* 14. sz. 1910. In <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00060/01699.htm>

²⁵⁸ Emlékezhetünk itt például Raymond Federman megfogalmazására: „[Ha] maga az élet sosem vonalszerű, inkább zűrzavarhoz hasonlít, mert soha nem egyenesen előrehaladó időrendként éljük át, akkor a vonalszerűen elrendezett történetmondás sem lehetséges. Az álrealista regény a rend látszatát adta az élet zűrzavarának, vonalszerűen építette föl a cselekményt, ami – észre kell vennünk – egyre lényegtelenebbé vált a regény számára. Miután ez bekövetkezett, vagyis eltűnt a cselekmény, szükségtelenné vált, hogy az események logikus sort alkossanak az időben és a térben.” Ld. Federman: *i. m.* 156. o.

láncfonal-vetülékfonal, horizontális-vertikális, „idő-tér” párokként, együttállásokként utaltunk).

1.2.3.1.2. „Spatiotemporális” összefonódás. A fabula és a szüzsé ideje

Egy művészi minőségre egyáltalán számot tartó szöveg mint kiterjedéssel bíró, értelmi-esztétikai lehatárolással rendelkező egység (*egy-ség, együtt-állás, egyesülés*) irányzattól függetlenül megvalósítja tehát a fent látott kettős szerveződésből adódó „spatiotemporális” összefonódást, s mindezt főként *önnön sajátos szervezőelve, kompozíciója*, a nyilván nem eliminálható befogadás oldaláról pedig *az elme értelmező tevékenysége* biztosítja a *kompozícióból következően*. Fontos persze leszögezni e „spatiotemporalitás” pusztá metaforikusságát: a kifejezés természetesen a sajátos egymásutániség (mely önmagában nem egyenlő tehát az idővel) és a sajátos egymásmellettiesség (mely nem egyenlő a „háromdimenziós” térrel)²⁵⁹ szimultán megjelenését hivatott reprezentálni az értelmezés folyamatában, vagyis a spatiotemporalitás alatt mondhatni egy szervezett időt értünk (intervallumot, „határokkal” rendelkező időt), mely e szervezettségével voltaképpen felvesz egy „újabb dimenziót” és „kiterjedéssé” válik a mentális térben. Az irodalmi kompozíció összefüggésében először Mihail Bahtyin értekezik erről a *kronotoposz* szóval utalva a jelenségre:

E terminus a matematizált természettudományban használatos, és az einsteini relativitáselmélet alapján került sor bevezetésére és megalapozására. Számunkra közömbös az a speciális jelentés, melyet e terminus a relativitás elméletében hordoz. Az irodalomtudományba majdnem – csak „majdnem”, de nem teljesen – mint metaforát kíséreljük bevezetni; a mi szempontunkból az a lényeges, hogy e terminus egyértelműen kifejezi a tér és az idő (vagyis a tér negyedik dimenziójaként fölfogott idő) egymástól való elszakíthatatlanságát. A kronotoposz a mi értelmezésünk szerint az irodalomban egyszerre formai és tartalmi kategória. Az irodalmi-művészeti értelemben vett kronotoposzban a tér- és az időbeli ismérvek konkrét, tartalmas egységben olvadnak össze. Az idő itt besűrűsödik, összetömörül, művésziileg látható alakot ölt; a tér pedig

²⁵⁹ Vö. például Marie-Laure Ryan: „Space”: „When speaking of space in narratology and other fields, a distinction should be made between literal and metaphorical uses of the concept. As an a-priori form of intuition, space is particularly difficult to capture in its literal sense. [...] Many of the spatial concepts developed in literary and cognitive theory [...] are metaphorical because they fail to account for physical existence. Among such uses are Fauconnier’s (1985) mental spaces, which are constellations of meanings held together in the mind; his notion of mapping (1997), whose origin in the visual representation of space has been overshadowed by its extension to any kind of analogical thinking; Friedman’s “spatial reading” of narrative (1993), an approach which she describes as paying attention not only to a “horizontal axis” of plot, but also to a “vertical axis” standing for a variety of other literary dimensions: author-reader relations, literary-historical considerations, and intertextual allusions. Turner’s concept of “spatial stories” (1996) is metaphorical for another reason: the term designates expressions based on space-implicating movements (e.g. “the stockmarket sank”) and it is “story” rather than “spatial” that functions metaphorically.” Ld. Peter Hühn–John Pier–Wolf Schmid–Jörg Schönert (eds.): *i. m.* 420–421. o.

intenzívvé válik, időfolyamattá, szűzsévé [...] nyúlik ki. Az idő tulajdonságait a tér tárja föl, a tér viszont az időn méretik meg és töltődik föl tartalommal. E kereszteződések, a tér- és időbeli ismérveknek ez az összeolvadása határozza meg a művészi kronotoposz jellegét.²⁶⁰

Bár Bahtyin megfogalmazása valóban csak metaforikusan értendő (az elbeszélő idő / az elemek elrendezési módja nála voltaképpen a „térbeli ismérvekkel” rendelkező sík, azaz formai kategória; míg az elbeszélő idő / a történetelemek kronologikus sorba rendezése pedig az „időbeli”, azaz tartalmi kategória), rendkívül lényeges, hogy e két tengely, rezonálva a fentebb vázolt hasonló fogalompárokkal is, szorosan összefonódik a művészi kompozícióban és a megértésben. Ez az elmélet természetesen ahhoz a narratológiai hagyományhoz kapcsolódik, amely az egység fogalmát talán minden eddiginél konkrétabb módon e különböző időkategóriákból (a kvázi „tér-idő” síkokból) vezeti le az orosz formalizmus fabula- és szűzsé-fogalmainak nyomán, s amely a szerkezeti kérdéseket érintő munkánkhoz értelemszerűen a legfontosabb támpontokat nyújthatja.²⁶¹ Borisz Tomasevskij klasszikus megkülönböztetése, miszerint a fabula az ok-okozati, időrendi kapcsolatokra, a szűzsé pedig a nem-kronologikus, különleges elrendezésre utal,²⁶² vagyis arra, hogy az elbeszélendő történet elemeit kombinálni kell, „ki kell bontakoztatni” és „művészien elosztani”, az elbeszéléskutatás, s vele az elbeszélői időfogalmak kutatásának máig ható egyik alapvetésévé vált,²⁶³ jelenjen meg az akár más és más

²⁶⁰ Mihail Bahtyin: „A tér és az idő a regényben”. Ford. Könczöl Csaba. In uő.: *A szó esztétikája*. Budapest, Gondolat, 1976. 257–258. o.

²⁶¹ A narratológia az idő kérdését természetesen más, például grammatikai megközelítésben is fel tudja vetni, kutatók sora foglalkozik például az idődeixis és az igeidők művészi célzatú használatával, ahogyan erre a tradícióra Lucas Werner, Michael Scheffel és Antonius Weixler is rámutat (ld. uők.: „Time”, in *The Living Handbook of Narratology*. In <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/106.html>), például Harald Weinrich: *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. Stuttgart – Berlin – Köln – Mainz, Kohlhammer, 1977.; Jean Pouillon: *Temps et roman*. Paris, Gallimard, 1993.; Ann Banfield: *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*. Boston, Routledge & Kegan Paul, 1982.; Suzanne Fleischman: *Tense and Narrativity. From Medieval Performance to Modern Fiction*. Austin, University of Texas Press, 1990. Lényegrelátó még Borisz Uspenszkij elmélete a nézőpontok és az időkezelés kapcsolatáról, ld. Uspenszkij: *i. m.*

²⁶² Borisz Tomaševskij: „Thematics”. In P. A. Olson (ed.): *i. m.* 59–95. o. Magyarul ld. Borisz Tomasevskij: „A szűzsé szerkezete.” In Bókay Antal–Vilcsék Béla (szerk.): *A modern irodalomtudomány kialakulása*, Budapest, Osiris, 1998.

²⁶³ „A modern irodalomtudomány későbbi témái közül az egyik legjelentősebb orosz formalista eredmény a narratológia, a történet formális elméletének létrehozása. Ennek centrumában az a felfedezés áll, hogy a műalkotások történetei nem egyszerűen automatizálódott eseménysorozatból állnak, hanem a megszokott, kézenfekvő okozati sorokra sajátos formai struktúrák települnek. Az egyik kulcsterminus a fabula, mely az események kronologikus sorára utal, arra a logikára, amely mindennapi történeteinkben is uralkodó vagy éppen kizárólagos. A szűzsé viszont az a többletstrukturálás, az az első szinten láthatatlan, de a történetet deautomatizáló konstrukció, amely a történetet kiemeli a mindennapiságból, érzékelendővé, elkerülhetetlenül tárgyivá, formaértékűvé teszi. A szűzsé „eljárás”, valami olyan funkciója van a történetben, mint a hang struktúrálásnak a versben. A modern narratológia, egészen a jelenkori elméleti és értelmezési megközelítésekig pontosan erre a

formában, a legváltozatosabb terminusokkal.²⁶⁴ A német irodalomteoretikusok az időre vonatkoztatott e különbségtételre például az *erzählte Zeit* (a fabula elbeszélt ideje) és *Erzählzeit* (a szűzsé elbeszélő ideje) opozíciót használják;²⁶⁵ utalnak e kettősségre az úgynevezett *ordo naturalis* („természetes” (idő)rend) és *ordo artificialis* (mesterséges, „művi” (idő)rend) kifejezéseivel is;²⁶⁶ akárcsak a *story time* és *discourse time*;²⁶⁷ vagy éppen a *represented time* (ábrázolt idő) és a *representational time* (ábrázoló idő) fogalmaival.²⁶⁸ Mindenesetre, ahogyan Thomka Beáta is fogalmaz, e differenciálódást „feltétlenül követnünk kell” *elnevezésétől függetlenül* „az elbeszélés idővonatkozásainak tárgyalása során [...], s azon transzformációknak is figyelmet kell szentelni, melyek az időt az elbeszélésben megtörik, átalakítják, rétegekké, hierarchikussá teszik.”²⁶⁹ A narratív idő részletes elemzését Gérard Genette is erre a felosztásra építi az e kérdésben hivatkozási alapnak számító könyvében (*Figures III*),²⁷⁰ s rögtön tisztázza is a tengelyek összefüggésének látszólag banális tényét, miszerint az írott elbeszélés térben és térként (is) létezik, melynek „fogyasztásához”, befogadásához időre van szükségünk, pontosan úgy, ahogyan időbe telik átvágnunk valamilyen terepen vagy mezőn.²⁷¹ A két tengely viszonyának megnyilvánulásaiként három lényeges

formalista kettősségre épül, azzal együtt természetesen, hogy a szűzsé belső formáiról, konstrukcióiról ma már sokkal többet tudunk, mint amennyi akkor volt sejthető.” Ld. Bókay: *i. m.* 59. o.

²⁶⁴ „A hatvanas évek francia irodalomelméletének alapkövét Saussure, Lévi-Strauss és a formalizmus képezte. A mai francia irodalomszemiotika és elbeszéléskutatás ennek a megkezdett útnak a folytatása. A formalista hatás az általa kidolgozott fogalmak átvételében, újrafogalmazásában, a módszer finomításában, az elvek továbbgondolásában tükröződik.” Ld. Thomka Beáta: *i. m.* 1363. o.

²⁶⁵ Ld. például Ernst Hirt: *Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung*. Leipzig, Teubner, 1923.; Eberhard Lämmert: *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart, Metzler, 1955.; Günther Müller: “The Significance of Time in Narrative Art.” In J. Chr. Meister & W. Schernus (eds.): *Time. From Concept to Narrative Construct. A Reader*. Berlin, de Gruyter, 2011. 67–83. o.; Günther Müller: “Erzählzeit und erzählte Zeit.” In uő: *Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze*. Darmstadt, WBG, 1968. 269–286. o. Ld. még ehhez Lucas Werner–Michael Scheffel–Antonius Weixler: „Time”, in *The Living Handbook of Narratology*.

²⁶⁶ Például Lubomír Doležel: *Occidental Poetics. Tradition and Progress*. Lincoln, University of Nebraska Press, 1990.; Ulrich Ernst: “Die natürliche und die künstliche Ordnung des Erzählens. Grundzüge einer historischen Narratologie.” In R. Zymner (ed.), *Erzählte Welt – Welt des Erzählens. Festschrift für Dietrich Weber*. Köln, Ed. Chöra, 2000. 179–199. o.

²⁶⁷ Seymour Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, Cornell University Press, 1978.

²⁶⁸ Meir Sternberg: *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978.

²⁶⁹ Thomka Beáta: *i. m.* 1365. o.

²⁷⁰ Gérard Genette: *Figures III*. Paris, Éditions du Seuil, 1972.

²⁷¹ „The temporality of written narrative is to some extent conditional or instrumental; produced in time, like everything else, written narrative exists in space and as space, and the time needed for “consuming” it is the time needed for *crossing* or *traversing* it, like a road or a field. The narrative text, like every other text, has no other temporality than what it borrows, metonymically, from its own reading.” Ld. Gérard Genette: *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca, Cornell University Press, 1983. 34. o.

időaspektust nevez meg: a sorrendet, a gyakoriságot és a tartamot – az első kapcsán kitér a sorrendet megbontó eljárásokra, nevezetesen az *analepszisre* (visszaút, homo- és heterodiegetikus szinten) és a *prolepszisre* (előre utalás, szintén homo- és heterodiegetikus szinten), melyek egyértelműen jelzik, hogy az előadott esemény és az előadás módja nem mindig esik egybe, vagyis az előadás nem mindig kronologikus (hanem például anakronikus vagy akronikus). A *gyakoriság* arra vonatkozik, hogy egy adott esemény hányszor kerül bemutatásra a narratívában – amennyiben egyszer, akkor szinguláris narratíváról beszélhetünk, ám amikor kétszer vagy annál többször (eltérő nézőpontokból stb.) kerül elbeszélésre ugyanaz a történet (repetitív narráció), az ismét csak jól reprezentálja, hogy az előadás igencsak különbözik magától az előadottól, akár csak az úgynevezett gyakorító narráció, mely voltaképpen a többször ismétlődő történetek összegzése.²⁷² Az *időtartam* kérdése némileg már bonyolultabbnak tűnik: „az események sorrendje vagy gyakorisága maradéktalanul leképezhető [ugyanis] a történet időbeli síkjáról a szöveg térbeli síkjára”,²⁷³ ám a történeti (ábrázolt) idő és az elbeszélés (ábrázolás) idejének összevetése nehézségekbe ütközik, hiszen az elbeszélés időtartamát megmérni „senkinek sem áll módjában”, a narratív szöveg esetében nyilvánvalóan nem létezik „normatív”, „ideális”, előre meghatározható befogadói időtartam – Genette bevezeti ezért a *sebesség* fogalmát, mely *a két tengely egymáshoz viszonyítása alapján*, a „téri” és az „időbeli” tényezők arányából nyújthat információkat az elbeszélés ritmusával kapcsolatban (annak gyorsításairól, lassításairól, s ezt voltaképpen a *kidolgozottság* kategóriájára is vonatkoztathatjuk),²⁷⁴ vagyis „az elbeszélés sebességét egy időtartamnak, a történet másodpercben, percben, órában, napokban, hónapokban, években mérhető időtartamának, valamint egy hosszúságnak, a történet sorokban és oldalakban mérhető hosszának aránya adja.”²⁷⁵ S minthogy nincsen olyan „vegytisztá”, sebességváltások nélküli narratíva, mely képes lenne megvalósítani ennek „nulla fokát”, azaz a történet ideje és az elbeszélés ideje pusztán elméleti síkon eshet tökéletesen egybe, levonható a következtetés,

²⁷² Vö. még Füzi Izabella–Török Ervin: „Narratív tér és narratív idő”. In uők.: *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*. In

[http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%EI%20%20E9s%20irodalmi%20narr%EI%20ci%F3%20\(E\)/tankonyv/terido/index05.html](http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%EI%20%20E9s%20irodalmi%20narr%EI%20ci%F3%20(E)/tankonyv/terido/index05.html)

²⁷³ „... A két sík közti összehasonlítás tehát jogos és helyénvaló.” Ld. Gérard Genette: „Az elbeszélő diszkurzus”. Ford. Sepesgy Boldizsár. In Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei I.* Pécs, Jelenkor, 1996. 68. o.

²⁷⁴ S mely „sebesség” természetesen a legváltozatosabb formákban képes megnyilvánulni az elbeszélésekben, ld. ehhez például Erich Auerbach mélyreható elemzését (például a homéroszi „háttér nélküli”, bőbeszédű, késleltető előadásmód összevetését az Ószövetségbeli Izsák feláldozásának szükségszerűségével, a csakis a lényegét kidomborító ábrázolás feszültségteremtő elhallgatásaival.) Ld. Auerbach: *Mimézis. A valóság ábrázolása az európai irodalomban*. Ford. Kardos Péter. Budapest, Gondolat, 1985.

²⁷⁵ Gérard Genette: „Az elbeszélő diszkurzus”. 69. o.

miszerint nincsen elbeszélés „anizokronia” (nem-egyidejűség) vagy ritmus nélkül, mely természetesen csakis a nagyobb narratív egységek elemzése során válhat hozzáférhetővé – fel kell tehát ehhez állítani egy mesterséges, „homogén” kronológiát a történeti elemekből, majd meghatározni ezek előadási idejét. (Genette *Az eltűnt idő nyomában* elemzi Marcel Prousttól, megállapítva, hogy az elbeszélés a vége felé fokozatosan lelassul és egyre kihagyásosabbá válik stb.). Genette a ritmuskérdések részletezésekor az úgynevezett „narratív lendület” fogalmához jut el, s e lendület kanonizált változatainak két végpontját a rendkívüli gyorsaságot jelentő *kihagyás* (ellipszis) és a *szünet* (a cselekményidőt megszakító leírás) eljárásaival jelöli, ezeken belül pedig az általában párbeszédes (és ezáltal az ábrázolt és ábrázoló idő kvázi egyidejűségét megvalósító) *jelenetet*, a kihagyás és a jelenet közti teret „nagy rugalmassággal lefedő” összegző *kivonatot*, és a cselekményidőt nem szüneteltető, csak lassító leírást, a *kiterjesztést* különbözteti meg,²⁷⁶ jelezve természetesen azt is, hogy ezek árnyalását, finomítását mindig az adott elbeszélő szöveg konkrét elemzésének kell elvégeznie.

Hogy a narratívát tehát nem lehet a pusztán kronologikusságában, csakis az elrendezési mód e kronologikusságot láthatóan sokrétűen rétegezni képes időtapasztalatával együtt tekinteni, arról Mieke Bal – voltaképpen a korábbiakban látott „regényforradalmi” kritikák élet is elvéve – a következőképpen ír:

Ahogy már sokan kimutatták, a linearitás nemcsak mint a történeti fejlődés projekciója, hanem mint valamely „történés” struktúrája is problematikus. A haladás felvilágosodás kori ideológiáját vetítik ki, amikor a narratíva szerkezetének linearitásáról beszélnek, és a fabula és a sztori nem-egybeesésének fogalma [...] már csak azért is értékes, mert bevési elménkbe ennek az ideológiának a műviségét. [...] Amennyire a linearitás mint tény illúzió, annyira döntő oldala az értelem-létrehozásnak a narratívában. Nem okos dolog semmibe venni, de nem szabad magától értetődőnek sem tekinteni.²⁷⁷

Saymour Chatman mindezt a történetek szervezőelvét (szűzségét) jelölő angol „plot” (cselekmény) szó régi jelentéseivel is alátámasztja, miszerint az egy kimért, meghatározott méretű terepre (vagy utalva Genette-re, *mezőre*), avagy egy titkos „összeesküvésre” utal – de

²⁷⁶ Genette egyenleteket is felállít ezek szemléltetésére, ahol TH az ábrázolt időt (temps d'histoire), TR pedig az ábrázoló időt (temps de récit) jelenti: a szünet: $TR=n$, $TH=0$. Tehát: $TR \infty TH$; a jelenet: $TR=TH$; a kivonat: $TR<TH$; az ellipszis: $TR=0$, $TH=n$. Tehát: $TR < \infty TH$ képletekkel írható fel, ld. Gérard Genette: „Az elbeszélő diszkurzus”. 78. o. Hozzátehetjük ezek alapján a kiterjesztés technikáját is: $TR>TH$.

²⁷⁷ Idézi Peter Krüger: „Bevezetés a művészettörténeti elbeszéléskutatásba: a festészet és a költészet határai.” Ford. Rózsahegy Edit. In Thomka Beáta: *Narratívák 1. Képleírás. Képi elbeszélés*. 109. o. Vö. még Mieke Bal: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto – Buffalo – London, Toronto University Press, 2009.; Gerald Prince: *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*. Berlin – New York – Amsterdam, Mouton Publishers, 1982.; Monika Fludernik: *An Introduction of Narratology*. London, Routledge, 2009.; Wallace Martin: *Recent Theories of Narrative*. London – Ithaca, Cornell University Press, 1986.

mindenképpen valamilyen előzetes terv vagy minta alapján létrejövő jelenségre, mely a narratíva jelentéstartományában egy olyan *értelmi tér* lesz, mely ugyanakkor az időben *játszódik le* és időben *terjeszkedik ki*.²⁷⁸ Részeit nemcsak a folytonosság logikája, hanem a hierarchia is összetartja, ami azt jelenti, hogy a részek nem *mellérendelően* vagy véletlenszerűen, hanem egy adott szempontrendszerből eredően relevancia alapján szerveződnek²⁷⁹ – a fentieknek Meir Sternberg talán azzal a kiegészítéssel ad még különösebb hangsúlyt, hogy bár a kronológia természetesen alapvető szükséglet az értelemadásban, annak mindenképpen át kell esnie bizonyos „deformációkon” ahhoz, hogy az elbeszélés egyáltalán művészi értékkel rendelkezessen.²⁸⁰

1.2.3.1.3. A narratív időalakzat kialakulása

Az imént említett de-formáció abból a szempontból is mindenképpen figyelemre méltó, hogy utal a formaalkotás mozzanatára, vagyis arra, hogy a narratíva *formaként* valósul meg, együttállásként, alakzatként, konfigurációként válik narratívává, értelmi egységgé. A konfiguráció az idő és az elbeszélés kapcsolatát tematizáló Paul Ricœur egyik kulcsfogalma, melyet már nagyszabású háromkötetes munkáját (*Temps et récit*) megelőző tanulmányában is szóba hoz, amikor a narratíva két dimenziójáról, a kronologikusról / epizodikusról és a nem-kronologikusról / konfiguratívról beszél, melyek együtt „felelnek” azért, hogy az elbeszélés jelentéses egésszé váljon²⁸¹ – vagyis, bírálja immár az „antinarrativista” kritikusokat, az epizodikusság sosem „kerekedhet felül” a konfiguráción.²⁸² Az elbeszélés ezen „alakzat”-

²⁷⁸ „It also entails a certain „secret”, namely, about what is going to happen next. The sense of secrecy may be quite strong, as in a detective fiction, or relatively weak, as in a short story of humdrum family life. In either case, the motor that drives plot is our curiosity about what will finally happen. Narratives always stimulate our desire to learn the unknown, and we are forever snared by the intriguing situations that authors and filmmakers dream up to provoke our curiosity. Indeed, *intrigue* is the French word for „plot”.” Seymour Chatman: *Reading Narrative Fiction*. New York, Macmillan, 1993. 20. o.

²⁷⁹ Seymour Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. London – Ithaca, Cornell University Press, 1978. 53. o.

²⁸⁰ Meir Sternberg: „Telling in Time (I): Chronology and Narrative Theory”. *Poetics Today* 1990. Vol. 11. No. 4. 903–904. o.

²⁸¹ Paul Ricœur: „Narrative Time.” *Critical Inquiry* 1980. Vol. 7. No. 1. 178. o. Ld. még Paul Ricœur: *Time and Narrative. Vol. II*. Trans. Kathleen McLaughlin–David Pellauer. Chicago, The University of Chicago Press, 1984. 10. o. „[the] plot could only be conceived of as an easily readable form, closed in on itself, symmetrically arranged in terms of an ending, and based on an easily identifiable causal connection between the initial complication and its denouement: in short, as a form where the episodes would clearly be held together by the configuration.”

²⁸² „To tell and to follow a story is already to reflect upon events in order to encompass them in successive wholes. This dimension is completely overlooked in the theory of history proposed by anti-narrativist writers. They tend to deprive narrative activity of its complexity and, above all, of its twofold characteristic of confronting and

jellege azt is megmutatja, hogy a szöveg nem pusztán *időben*, hanem „*időtárgyként*” az emlékezetünkben is konstituálódik: a memória újrátjátszsa, újrendezi az időmozzanokat (eseményeket), hogy a kezdet és a befejezés közötti „tér” értelmes egésszé álljon össze²⁸³ – ezt nevezi Ricœur Martin Heidegger nyomán „narratív repetíciónak”.²⁸⁴ A *Temps et récit* első kötete aztán, tovább rétegezve mindezt, bevezeti a mimézis három stádiumát (sajátos hermeneutikai kört), s a hozzájuk kapcsolódó prefiguráció, konfiguráció és refiguráció aktusát: az értelmi megelőlegzést (mimézis I); az elbeszélés „egybemarkoló”, összefogó jellegét, a kompozícióvá válást a textuális mezőn belül (mimézis II);²⁸⁵ és a befogadó „utólagos”

combining both sequence and pattern in various ways. This antithetical dynamic is no less overlooked in the theory of fictional narratives proposed by structuralists, who take it for granted that the surface grammar of what they call the "plane of manifestation" is merely episodic and therefore purely chronological. They then conclude that the principle of order has to be found at the higher level of a-chronological models or codes. Antinarrativist historians and structuralists thus share a common prejudice: they do not see that the humblest narrative is always more than a chronological series of events and that in turn the configurational dimension cannot overcome the episodic dimension without suppressing the narrative structure itself.” Ld. Ricœur: „Narrative Time.” 178. o.

²⁸³ „The narrative structure that I have chosen as the most relevant for an investigation of the temporal implications of narrativity is that of the "plot." By plot I mean the intelligible whole that governs a succession of events in any story. This provisory definition immediately shows the plot's connecting function between an event or events and the story. A story is made out of events to the extent that plot makes events into a story. The plot, therefore, places us at the crossing point of temporality and narrativity: to be historical, an event must be more than a singular occurrence, a unique happening.” Ricœur: „Narrative Time.” 171. o.

²⁸⁴ Ricœur: „Narrative Time.” 180. o. Ricœur Heideggerre hivatkozik, aki az ismétlés (Wiederholung) fogalmát kulcsfontosságúnak tekinti a megértés folyamában: „megérteni: [...] annyit tesz, [...] hogy a megértett dolgot a legsajátabb szituációnk értelmében és annak számára eredeti módon megismételjük.” Ld. Martin Heidegger: „Fenomenológiai Arisztotelész-interpretációk”. Ford. Endreffy Zoltán – Fehér M. István. *Existencia* 1996–97. Vol. VI–VII. 9. o. Ld. még a *Lét és idő* vonatkozó passzusait is: „Az önmagához visszatérő, önmagára hagyatkozó elhatározottság ekkor egy öröklött egzisztencialehetőség *ismétlésévé* válik. Az *ismétlés a kifejezett áthagyományozás*, vagyis visszatérés a jelen-volt jelenvalólét lehetőségeibe. [...] A lehetséges ismétlése nem az „elmúlt” visszahozása, de nem is a „jelen” visszakötése a „túlhaladotthoz” [...] az ismétlés *válaszol* a jelen-volt egzisztencialehetőségére. [...] A jelenvalólét nem a megismétlésben lesz történeti, hanem mivel mint időbeli már történeti, ezért képes megismételve vállalni magát a maga történelmében. [...] Csak az ismétlés teszi nyilvánvalóvá a jelenvalólét számára tulajdon történelmét.” Ld. Heidegger: *Lét és idő*. Ford. Angyalosi Gergely–Bacsó Béla–Kardos András–Orosz István–Vajda Mihály. Budapest, Osiris, 2007. 74. §. 443–444. o. Vö. Schwendtner Tibor: „Ismétlés és alapítás. Heidegger jövőre irányuló történeti elmélkedései”. In Fehér M. István–Lengyel Zsuzsanna Mariann–Nyíró Miklós–Olay Csaba (szerk.): „*Szót érteni egymással*.” *Hermeneutika, tudományok, dialógus*. Budapest, L'Harmattan, Budapest, 2013. 237–247. o.

²⁸⁵ „...egy történet szükségképpen több, mint egyes események sorrendben való felsorolása; ezeket érthető totalitássá kell szerveznie, oly módon, hogy mindig megkérdézhessük, mi a történet „témája”. Röviden, a cselekményszöve (mise en intrigue) az a művelet, amely konfigurációt alkot a pusztán egymásutániságból.” Ld. a *Temps et récit* I. kötetének magyarul is olvasható részletét: Paul Ricœur: „A hármas mimézis”. Ford. Angyalosi Gergely. In uő.: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Budapest, Osiris, 1999. 276. o. Ricœur a kompozíció és az idő kapcsán tárgyalja az időt kifejező grammatikai kategóriák kérdését is Harald Weinrich *Tempus* című könyvének „relief”-gondolata alapján, kiemelve a különböző igeidők, időhatározók relief-szerű háttér- és előtéralkotó szerepét, mely Ricœur szerint a narratíva építkezésére is hasonlít. Ld. Paul Ricœur: *Time and Narrative. Vol. II*. 71. o. skk. és Weinrich: *i. m.* IV–V. fejezet.

értelemadását, vagyis azt a végső fázist, amikor az olvasó re-figurálja az elemeket, feltölti tartalommal a szövegben tapasztaltakat (mimézis III). Ricœur magyaráz az alakzat- vagy formaadás jelenségét nem pusztán az elbeszélő szöveg felépítésében, szerkesztésében, textuális sajátosságaiban, belső összefüggéseiben fedezi fel (mimézis II), hiszen erre csak „olyan szövegtudomány építhető, amely figyelmen kívül hagyja a szöveg előttjét és utóját, s csak az irodalmi mű belső törvényeivel vet számot”,²⁸⁶ hanem kiterjeszti azt az értelmezést végző szférájára is²⁸⁷ mind a szöveg világába való belépés (prefiguráció),²⁸⁸ mind az abból való kilépés során (refiguráció),²⁸⁹ kvázi küszöbfunkciót tulajdonítva ezáltal az előzetes formaadás²⁹⁰ és az utólagos értelmi-esztétikai újrendezés folyamatának. Fontos azonban látni, hogy a sokszor eliminált befogadói szerepkört Ricœur mindezek ellenére nem kompenzálja túl, nem tekinti korlátlan szabadságúnak, szövegtől elrugaskodottnak,²⁹¹ hiszen azt a mimézis II-ből, az elbeszélői integráció konfiguratív stádiumából tartja levezethetőnek – vagyis a szoros

²⁸⁶ Ricœur: „A hármas mimézis”. 256. o.

²⁸⁷ „A tét tehát annak a konkrét folyamatnak a megragadása, amelyben a szövegkonfiguráció átmenetet képez a gyakorlat síkjának prefigurációja és a mű befogadásának refigurációs tevékenysége között. Ezzel párhuzamosan ki fog tűnni az elemzés során, hogy az olvasó az a par excellence cselekvő személy, aki cselekvése – az olvasás aktusa – által megteremti a *mimézis I*-ből a *mimézis II*-n át a *mimézis III*-ba való átmenet egységét.” Ricœur: „A hármas mimézis”. 257. o.

²⁸⁸ Ricœur itt többek között behálózottságról, szövegháttérrel, a reális cselekvéstípusok narratív fikcióban történő felismeréséről beszél. „Bármilyen nagy is a poétikai kompozíció megújító ereje időtapasztalásunkban, a cselekmény (intrigue) kompozíciója a cselekvés világának előzetes értésében gyökerezik: intelligibilis struktúrájának, szimbolikus erőforrásainak és időbeli jellegének előzetes értésében. Ezeket a vonásokat inkább leírjuk, mintsem kikövetkeztetjük. Láthatjuk milyen gazdag a mimézis I értelme: utánozni vagy ábrázolni a cselekvést elsősorban annyit jelent, mint előzetesen megérteni az emberi cselekvést, annak szemantikáját, szimbolikáját, időbeliségét. Ebből a költő és olvasó számára közös előzetes megértésből emelkedik ki a cselekményszövés (mise en intrigue) és vele a textuális és irodalmi mimetika.” Ricœur: „A hármas mimézis”. 258. o.

²⁸⁹ „...a *mimézis* folyamata a hallgatóban vagy az olvasóban fejeződik be. [...] a *mimézis III* a szöveg világának és a hallgató vagy az olvasó világának metszéspontja. Tehát a költemény által kialakított (configuré) világnak és annak a világnak a metszéspontja, amelyben a valóságos cselekvés kibontakozik és egyben kibontakoztatja sajátos időbeliségét.” Ld. Ricœur: „A hármas mimézis”. 285. o.

²⁹⁰ Hans-Georg Gadamer hatása itt nyilván detektálható. „Aki egy szöveget meg akar érteni, az mindig felvázolásokat végez [...] a szöveget eleve bizonyos elvárásokkal olvassuk [...] az előzetes vázlat [Vorentwurf] minden revíziójának lehetősége van új értelemvázlat előlegezésére [...] az értelmezés előzetes fogalmakkal kezdődik, melyeket aztán alkalmasabb fogalmakkal helyettesítünk”. Ld. Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata*. Ford. Bonyhai Gábor. Budapest, Osiris, 2003. 300–301. o.

²⁹¹ Ahogyan Gadamer is írja: „Minden helyes értelmezésnek óvakodnia kell az ötletek önkényességétől és az észrevétlen gondolkodási szokások korlátozottságától, tekintetét „magukra a dolgokra” kell irányítania [...]. Nyilvánvaló, hogy az interpretátornak [...] „első, állandó és végső feladata”, hogy magát a dolgot engedje érvényesülni. [...] Aki megértésre törekszik, az ki van téve annak, hogy megtévesztik az előzetes vélemények, melyeket nem igazolnak maguk a dolgok. A megértésnek állandó feladata a helyes, a dolgoknak megfelelő vázlatok kidolgozása, melyek mint vázlatok előlegzések, melyeket azután a „dolgoknak” kell igazolniuk. Itt nincs más „objektivitás”, mint az az igazolás, melyet egy előzetes vélemény a kidolgozása révén nyer.” Uo.

értelemben vett szöveg teremti meg a maga előzetes és utólagos alakzatképzésének lehetőségeit. Témánk szempontjából mindenesetre alapvető a szöveg és az értelmező ilyen fokú integrációja: együttes kontribúciójuk, összjátékuk megvalósulása hozzátartozik a *lezárás* mint esztétikai-értelmi körülhatárolás funkciójához. S ezt a funkciót a *befejezés* aktusa (*fin*; Ricœurnél „végpont”), melyet korábban már megkülönböztettünk a *lezárástól*, tovább erősítheti:

Az imént szót ejtettünk a végpontról, ahonnan a történet totalitásként látható. Most hozzátéhetjük, hogy nem annyira a mesélés, hanem az újramesélés aktusában ismerhető fel a lezárásnak ez a strukturális funkciója. Ha egy történet jól ismert [...], a történet nyomon követése nem azt jelenti, hogy a meglepetéseket vagy a felfedezéseket beolvasztjuk abba az értelembé, amelyet az egésznek tulajdonítunk, hanem azt, hogy a jól ismert epizódokat úgy fogjuk fel, hogy ehhez a befejezéshez vezetnek. A megértésnek ebből a válfajából az idő új minősége bukkan elő. Az elmesélt történet újraelmondása, amelyet mint totalitást a befejezés módja irányít, végső soron annak az időképzetnek az alternatíváját alkotja, amely „az idő nyíllesszejének” jól ismert metaforája szerint a múltból a jövőbe irányuló folyamatként tünteti fel az időt. Mintha a visszaemlékezés és az elmélyülés megfordítaná az idő „természetesnek” mondott rendjét. Miközben kiolvassuk a kezdetből a befejezést és a kezdetet a befejezésből, magát az időt tanuljuk olvasni – visszafelé; mintha egy cselekvés lefolyásának kezdeti feltételei ismétlődnének és összegződnének a végkifejletben.²⁹²

Az újra mesélés aktusa itt pontosan arra utal, hogy a fikció világából „kilépve”, kvázi *distanciát* felvéve immár a művel, a befogadó az adott befejezés nyomán újra rendezi (refiguráció) a már ismert szöveget, a „végpont” felől ad formát, „visszafelé” „olvasva” mutat fel tehát értelmet, *perspektívát* az *egésznek*, s ezzel hozzájárul az értelmi-esztétikai körülhatároláshoz, a *lezárás* művészi funkciójához – másként mondva összefonódik tehát a mimézis II és mimézis III. Ricœur a lezárási kérdésének szentelt más elméletek (például az általunk is elemzett Barbara Herrnstein Smith munkája) problémáit éppen abban látja, hogy kevés figyelmet fordítanak a refiguráló elemre, pedig ez lesz az a jellegzetesség, amely a „jól lezárt” elbeszélések esetében mégis értelmessé teszi a „nyitottság” mozzanatát is.²⁹³ Amikor például Herrnstein Smith kvázi „technikai” (azaz nem mentális) értelemben, a *versformák* kapcsán beszél a lezárásról, egyértelműnek tűnik, hogy bár az ismert rímképletek, szótagszámok és egyéb

²⁹² Ricœur: „A hármas mimézis”. 280. o.

²⁹³ „Reading [...] is precisely the act that brings about the transition between the effect of closure for the first perspective and the effect of openness for the second. To the extent that every work does something, it adds something to the world which was not there previously. But the pure excess we may attribute to the work as an act, its power of interrupting repetition, as Roland Barthes puts it, in his "Introduction to the Structural Analysis of Narrative", does not contradict the need for closure. "Crucial" endings are perhaps the ones that best combine these two effects." So it is not a paradox to say that a well-closed fiction opens an abyss in our world, that is, in our symbolic apprehension of the world.” Ld. Paul Ricœur: *Time and Narrative. Vol. II.* 20–21. o.

szabályszerűségek alapján itt is megjelennek bizonyos befogadói elvárások, melyeknek kielégülése a totalitás vagy stabilitás érzetét nyújthatja, ez eddig a pontig csak egy „önmagába záródás”, egy *külső forma* „maradékaltan”, „zárt körű” beteljesítése. Az *esztétikai forma* azonban, igazodjon a költészet esetében akár a legszigorúbb „külső jegyekhez”, nem pusztán megfelelés vagy idomulás. A művészi értelemben vett lezárás, totalitás, mely a *konfiguráció* és a *refiguráció* sajátos elegyéből vagy játékteréből származik, e konkrét módon „meghatározhatatlan” elem révén bizonyos nyitottsággal is jellemezhető: egyfajta „meghökkenítő”, kizökkentő, váratlan hatást képes kiváltani²⁹⁴ (ez kapcsolódhat Slovszkij „elidegenítés”-fogalmához is), vagyis képes a dolgot új, sajátos oldaláról láttatni: nem pusztán „megfelelés” tehát az elvárásoknak (ami hamar szokványosságot, sematizmust, kiszámíthatóságot eredményezhet), hanem valamilyen értelemben szembeszegülés a megszokottal, mely képes *megnyitni* az értelmezés potenciálisan sokrétű és termékeny terepét. Esztétikai formáról tehát csak akkor beszélhetünk, ha az nemcsak a kontinuum illeszkedés, hanem a retrospektív újrendezhetőség lehetőségét is magában rejt. Ilyenfajta „lezáratlan” lezárásról van szó a művészi elbeszélések kapcsán is:

Követni egy történetet azt jelenti, hogy az esetlegességek és váratlan fordulatok közegében való haladásunk során valamilyen elvárás irányít bennünket, mely a konklúzióban fog kiteljesedni. Ez a konklúzió azonban logikailag nem következik bizonyos előzetes premisszákból. Ad a történetnek egy „végpontot”, mely azt a nézőpontot biztosítja, amelyből a történetet olyanként pillanthatjuk meg, mint ami valamifajta egésznek alkot, történetet megérteni annyit tesz, mint megérteni azt, hogyan és miért vezettek az egymást követő epizódok éppen ehhez a konklúzióhoz, amelynek végső soron olyanként kell elfogadhatónak lennie, mint ami bár egyáltalán nem volt előre látható, de összeegyeztethető az epizódok együttesével.²⁹⁵

Az elbeszélő műalkotás kapcsán tehát természetesen nem egyfajta szigorú, „logikai” levezetéssel állunk szemben, ahol az „érvek” vagy „premisszák” egyetlen végkövetkeztetésbe torkollhatnak, az „értelmezési tartományt” ugyanis a fentiekben is részletezett köztesség, „meghatározatlan” „meghatározottság”, játéktér jellemzi – a narratíva csakis a befejezés (*fin*) ismeretében, „visszafelé” tűnhet „célelvűnek”. Mindez pedig az „antinarrativista” kritikák azon

²⁹⁴ „Even a disappointing ending may be appropriate to the structure of a work, if it is intended to leave the reader with residual expectations. It is equally difficult to say in which cases the deception is required by the very structure of the work rather than just being a "weak" ending.” Ricœur: *Time and Narrative. Vol. II.* 21. o. Gadamer (Hegel nyomán) az „új tapasztalat” kapcsán ír hasonlóról: „Ha egy tárgyon tapasztalatot szerzünk, akkor ez azt jelenti, hogy mindaddig nem láttuk helyesen a dolgokat [...] a tapasztalat elsősorban mindig a semmisség tapasztalata: valami nem úgy van, ahogy feltételezzük. Szembesítve a tapasztalattal, melyet egy más tárgyon szerzünk, mindkettő megváltozik: tudásunk csakúgy, mint annak tárgya.” Gadamer: *Igazság és módszer.* 392–394. o.

²⁹⁵ Ricœur: „A hármas mimézis”. 279. o.

mozzanatát kérdőjelezi meg talán minden eddiginél egyértelműbben, amely a „régí regény” építkezését éppen a kiszámítható célra irányultsága révén jellemezte – ez azonban a lezárás (*closure*), a befejezés (*fin*) és a teleológia kapcsolatát vizsgáló következő szakaszhoz vezet át.

1.2.3.1.4. A teleológia kritikája

Miután már láthattuk, hogy az úgynevezett lezárás (*closure*) nem a mű végén „áll”, ez eleve felvetheti a kérdést, hogy mire vonatkozhat itt a teleológia, s vonatkozhat-e még egyáltalán valamire. Bizonyos fajta célelvűséget azonban a *formának*, a *kompozíciónak* is tulajdonítanunk kell, például a perspektíva kérdésében, melyet az adott *műforma* – „céljának” megfelelően – megválaszthat aszerint, hogy miként akarja láttatni a tárgyát. Ricœur fenti megjegyzése is erre utalhat, amikor a befejezéshez nézőponteremtő funkciót rendel, melyből aztán totalitássá szerveződhetnek az elemek. Csakhogy ez a befejezés vagy végmotívum nem áll egyedül, e hatást nem önmagában éri el, hanem a mű struktúrájának függvényében működik: ez a struktúra pedig *enged mozgásteret* e „befejezésnek”, azaz nem kizárólag egyetlen végső „kifutást” (a „premisszákból” szigorúan következő „konklúziót”) engedélyez, bizonyos értelemben tehát nyitott. E nyitottság folytán ezért a szigorú „teleológia” jelenlétét végső soron el kell vetnünk az esztétikai forma kapcsán – ez ugyanis lezárná a jelentések potenciális körét azzal, hogy az „információt” „egyértelműen” tálná egy bizonyos cél érdekében. Hogy egy műalkotás nyilvánvalóan nem az „információk” „gördülékeny” átadására szolgál, hanem különleges időszervezéséből is következően mindig valamiféle *többlettel* rendelkezik (különben nem lehetne megkülönböztetni például a propaganda vagy egyéb nem-művészi kifejezés nyelvétől), már az Új Kritika elméletírói, köztük például John Crowe Ransom is kimondja, nevezetesen hogy bár a mű „tartalma” parafrázálható, ám az ettől látszólag független formai elrendezése és különböző „időlassító” technikái révén válik művé.²⁹⁶

A „csíkos mellények” szóba hozása (emlékezzünk még Nathalie Sarraute megjegyzésére)²⁹⁷ azonban arra enged következtetni, hogy a „regényforradalmárok” a teleológia tekintetében ismét csak az elbeszélések *tematikus* összetevőire utalnak – reflektálatlanul. E reflektálatlansággal, mely abból adódik, hogy a fabula és a szűzsé között nem történik különbségtétel, már találkoztunk a „lineáris” időfelfogás kapcsán, s csakis az ilyesfajta leegyszerűsítéseknek köszönhetőek az olyan megállapítások is, miszerint egy „regény”

²⁹⁶ Ld. John Crowe Ransom: „Poetry: A Note on Ontology”. In Frank Lentricchia and Andrew DuBois (eds.): *Close Reading: The Reader*. Durham, Duke University Press, 2003. 43–60. o.

²⁹⁷ Nathalie Sarraute: „A gyanakvás korszaka”. 11. o.

célelvően halad a kiindulópontból a végpont felé, csak mert e két állapot között valamilyenfajta változás következik be – mindez cáfolandó, mivel nyilván nem tekintjük a regény mint mű „célját” bizonyos fiktív karakterekről szóló pusztán „információközlésnek” (ahol már e kifejezés sem állja meg valójában a helyét): ha pusztán ennyiben kimerülhetne, akkor az ilyen szöveg nem készíthetné *újraolvasásra*. Másutt már beszéltünk arról, hogy a „valós”, „folyamszerű” időt „imitáló” realista regény(műalkotásokban) amellett, hogy egy karakter- vagy jellemfejlődést esetleg „kronologikusan” mutatnak be,²⁹⁸ „sok minden” történik a szövegszervezésnek, előadásmódnak köszönhetően, s éppen ez a „sok minden” lesz lényeges a műforma szempontjából²⁹⁹ – vagyis például Alessandro Manzoni *Jegyesei* esetében sem *pusztán* a főszereplők egymásra találását, házasságkötését kívánja megismertetni velünk a terjedelmes mű. Ám teleologikusságról a pusztán történet (fabula) szintjén beszélni sem érdemes: a fabula és a szűzsé elválasztásakor ugyanis már láthattuk, hogy a történetelemek kronologikus sorba rendezése (fabula) önmagában is egy művi konstrukció, melyre többek között azért van szükség, hogy a mű „élményszervező” elrendezésének (szűzsé) működését jobban, „szeparáltabban” lehessen megfigyelni – s ez egyben azt jelenti, hogy a fabulát „befejező” elem felé való „célelvő” irányulás máris megkérdőjelezhető. E „célelvőség” persze főként az olyan narratívák esetében bizonytalanodik el látványosan, amelyeknél ez az utólagosan, az elemzés kedvéért megalkotott fabulabeli „sorrend” nem esik egybe a bemutatás sorrendjével. Ám nem csak az ilyesfajta narratíváknál kell elvetnünk a „célra” irányultságot: még ha e kétféle „rend” látszólag, megközelítőleg „egybe is esik”, teleologikusság akkor is kevésbé feltételezhető, s ennek magyarázatakor ismét csak az előző bekezdésben levontakhoz juthatunk el, ami azért lehetséges, mert a formai és a tematikus dimenziók nem igazán választhatóak el egymástól: ott a „forma” „teleologikusságát” igyekeztünk cáfolni, de ehhez nem tudtuk mellőzni a tematikus elemeket (cselekménylezáró motívum / befejezés / fin), itt pedig a tematikus „teleologikusság” cáfolata érdekében kell visszatérnünk a forma alapvető (elrendező) funkciójához. Azzal kell tehát válaszolnunk a fabula „célelvőségének” feltételezésére, hogy e merőben művi absztrakciót visszahelyezzük a szűzsé „mellé”, vagyis visszatérünk a *kompozíció* fogalmához (kritériumához), mely a műforma esetében voltaképpen a *closure* általi szerkezeti-értelmi-esztétikai lezárást, lehatárolást jelenti (s a *closure* korábban

²⁹⁸ Ez a *bemutatás* vagy *előadás* ugyanis nem szorítható háttérbe. „Aki elejétől végéig ábrázolja egy teljes emberélet folyamatát vagy egy nagyobb időtávon át húzódó esemény egészét, önkényesen metsz és izolál; az élet minden pillanatában régóta tart már, s minden pillanatban sokáig tart még; az általa ábrázolt szereplőkkel pedig sokkal több dolog történik meg, mint amennyinek előadását valaha is remélheti.” Auerbach: *Mimézis*. 537–538. o.

²⁹⁹ Ld. az elemzés középpontjában Alessandro Manzoni: *A jegyesek* című regényével László Laura: „Az elidőzés tere. A hipotipózis mint szövegkompozíciós elem.” *Elpis Filozófiatudományi Folyóirat* 17. 2018/1. 43–56. o.

látott és szintén absztrakt módon elválasztott tematikus és formális aspektusai ezzel hozzárendelhetők a narratológiai fogalmakhoz is, előbbi a fabulához, utóbbi a szüzséhez): a *closure* fogja behatárolni a narratíva cselekménylezáró motívumainak, befejezéseinek lehetséges körét, mely *mezőn* belül azonban megvan a célelvőséget kizáró mozgástér, „szabadság”. Mindezen túl azonban látnunk kell azt is, hogy bizonyos hatás *fordítva is működik*, vagyis a narratívával koherens befejezés visszahat arra az értelmi-esztétikai körülhatárolásra, amelyből ezen befejezés potencialitása származik – s voltaképpen ez magyarázza meg a befejezés (fin) kitüntetettségét, vitathatatlan erejét is.

A művészi igényű elbeszélő szövegekre tehát nem a teleológia, hanem inkább a *közöttiség* (*in-betweenness*) és a *konkordancia* jellemző, mint ahogyan Frank Kermode is érvel klasszikus művében, a *The Sense of an Ending*-ben.³⁰⁰ A „célra” való irányulás ugyanis nem „egyenes vonalú”: mint ahogyan a szöveg a kettős szerveződés (fabula-szüzsé-idő) mentén épül fel, „szövődik össze”, úgy az olvasás (értelmezés) is *szervezetten*, rendszerezetten megy végbe (organization), mely szervezettséget a jelen észlelése, a múlt emléke és a jövőre való elvárások összeolvadása, *összeegyeztetése* adja: a „cél” tehát nem rögzített, hanem minduntalan változnak a rá vonatkozó elvárásaink és feltételezéseink, a „kezdő” és „vég” között lévő *tartam, tartalom* folytonosan módosuló, mindig jelentéses, sokszorosán szervezett intervallumban (*season, filled with significance*) zajlik / kerül bemutatásra. Ezen intervallum kezdő- és végpontjainak szemléltetésére Kermode az óraütések „tikk” (mint kezdet/genezis) és „takkjának” (vég/apokalipszis) metaforáját használja, mondván, hogy a *közöttük* eltelő időt a „tikk” utáni „takk”-ra való *várakozás* rendszerezi: s pontosan az ilyen módon szervezett időt nevezi Kermode a teológusoktól átvett görög szóval³⁰¹ *kairosznak* (Bergson tartamnak), mely

³⁰⁰ Ez a „közöttiség” Heidegger is megidézheti (bár Kermode nem utal rá): „A jelenvaló lét nemcsak hogy nem tölti ki pillanatnyi valóságainak fázisaival „az élet” valamiképpen kéznéllevő pályáját és szakaszát, hanem *maga* oly módon terjed ki, hogy saját léte eleve mint kiterjedés konstituálódik. A jelenvaló lét *létében* már benne rejlik a „között” a születésre és a halálra vonatkozólag. A jelenvaló lét semmiképpen sem egy időpontban „van” valóságosan, miközben születésének és halálának nem-valósága „venné körül” [...] A belevettség és a halálhoz viszonyuló, menekülő, illetve előrefutó lét egységében a születés és a halál jelenvaló lét-szerűen „összefügg”. Mint gond a jelenvaló lét *maga* a „között”. Ld. Martin Heidegger: *i. m.* Második szakasz, ötödik fejezet. 72.§ (A történelem problémájának egzisztenciál-ontológiai expozíciója). 431. o.

³⁰¹ „...my usage is derived from the theologians who have developed this distinction in various ways, notably Oscar Cullmann in *Christ and Time*, and John Marsh in *The Fullness of Time*. The distinction has been familiar in a general way for a good many years, having been given currency by Brabant's *Time and Eternity in Christian Thought*, of 1937. Tillich uses *kairos* idiosyncratically, but basically he means by it 'moment of crisis', or, more obscurely, 'the fate of time'; in any case he has firmly associated it with a specifically modern sense of living in an epoch when 'the foundations of life quake beneath our feet'. The notion recurs continually in modern thinking; one instance is Jaspers's 'boundary-situation', which has to do with personal crisis – death, suffering, guilt – in relation to the data which constitute its historical determination. But Cullmann and Marsh are seeking to use the words

voltaképpen az a lényegi idő, mely a „regényt” is jellemzi, s amely merőben különbözik ezzel a vulgáris múltó időtől (*kronosz* – kronológia, egymásra következés).³⁰² Kermode szerint voltaképpen mi „humanizáljuk” a kairoszt azzal, hogy megkülönböztetjük a közönséges kronosz múlását mutató óraütések „tikk” és „takkját”.³⁰³ már ez a különbségtétel is a folytonos értelemtulajdonítás, *formaadás* alapvető egzisztenciális emberi igényét mutatja egy, az élethez is hasonló, nem fixálható intervallum létrehozásával,³⁰⁴ hogy abban a változások függvényében is minduntalan az egészet, az összefüggést, a koherenciát kutassuk (*making sense, making „whole”*). Ilyen tekintetben tehát a költők, írók tulajdonképpen segítenek „értelmet találni” az életünknek, fogalmaz Kermode, vagy másképp mondván éppen ezt a formaadási aktust modellezzik műveikkel, ösztönzik általuk az elme értelmező munkáját.³⁰⁵ Mint ahogyan Kroó Katalin is megjegyzi a Kermode munkájával (is) foglalkozó kis számú magyar nyelvű szakirodalom reprezentánsaként,

a „tikk” folyamánként „értelmezhető „takk” várása nélkül nincs előreirányuló olvasat (más fogalmi árnyalatok szerint: prospektív olvasat, kataforikus értelmezési rend, preszuppozíció/anticipáció); ahogyan a „takk”-nak a kezdetekre való értelmi referálása nélkül sem bontakozhat ki megragadható transzformációs szemantika, amelynek alapja a retrospektív értelemalkotás (anaforikus értelmezési rend). A kettő közötti tér pedig a

kairos and *chronos* in their historical, biblical senses: *chronos* is 'passing time' or 'waiting time' – that which, according to Revelation, 'shall be no more' – and *kairos* is the season, a point in time filled with significance, charged with a meaning derived from its relation to the end.” Ld. Frank Kermode: *The Sense of an Ending*. 46–47. o.

³⁰² „Novels, then, have beginnings, ends, and potentiality, even if the world has not. In the same way it can be said that whereas there may be, in the world, no such thing as character, since a man is what he does and chooses freely what he does – and in so far as he claims that his acts are determined by psychological or other predisposition he is a fraud, *Idche*, or *salaud* – in the novel there can be no just representation of this, for if the man were entirely free he might simply walk out of the story, and if he had no character we should not recognize him.” Kermode: *The Sense of an Ending*. 139. o.

³⁰³ „Let us take a very simple example, the ticking of a clock. We ask what it *says*: and we agree that it says *tick-tock*. By this fiction we humanize it, make it talk our language. Of course, it is we who provide the fictional difference between the two sounds; *tick* is our word for a physical beginning, *tock* our word for an end. We say they differ. What enables them to be different is a special kind of middle. We can perceive a duration only when it is organized. It can be shown by experiment that subjects who listen to rhythmic structures such as *tick-tock*, repeated identically, 'can reproduce the intervals within the structure accurately, but they cannot grasp spontaneously the interval between the rhythmic groups,' that is, between *tock* and *tick*, even when this remains constant.” Ld. Kermode: *The Sense of an Ending*. 45–46. o.

³⁰⁴ Az elme ilyenén működéséről ad érdekes kognitív magyarázatot Norman N. Holland: *Literature and the Brain*. (ld. főként az „Ending” című fejezetet). Gainesville, Florida, The PsyArt Foundation, 2009. 164–170. o.

³⁰⁵ „Men, like poets, rush 'into the midst', *in medias res*, when they are born; they also die *in mediis rebus*, and to make sense of their span they need fictive concords with origins and ends, such as give meaning to lives and to poems. The End they imagine will reflect their irreducibly intermediary preoccupations. They fear it, arid as far as we can see have always done so; the End is a figure for their own deaths.” Kermode: *The Sense of an Ending*. 7. o.

maga egészében, összetett képződményként, a jelentésértelmezésnek és -
átértelmezésnek szemantikailag összerendeződő folyamatait foglalja magában. A „tikk”
és „takk” *közöttség* ennek megfelelően, kétséget kizáróan *jelentéstér*, amelyben eltérő
irányú olvasási folyamatok együtthatása érvényesül.³⁰⁶

Kermode mondhatni visszatér Szent Ágoston érveléséhez is – a „hosszú idő-e vajon száz
esztendő” felvetését voltaképpen átalakítja a „hosszú terjedelem-e ezer oldal” kérdésévé, s
megállapítja, miként Ágoston is teszi, hogy a „jelennek nincs terjedelme”, nem lehet egyszerre
jelen „ezer oldal”, csak az emlékezetünk és az elvárásaink által átítatott, azaz értelmezett jelen
(jelen a múltból, jelen a jelenről, jelen a jövőről) – magyarul „hosszról” csak az ilyen értelemben
„emberivé tett”, reflektált idő(tartam) kapcsán lehet beszélni, mely apró szakaszokra és
szintekre bontja a legnagyobb kiterjedést is, vagyis folyton kijelöl bizonyos „fiktív” kezdő- és
végpontokat, melyek *között* (a szintek közötti értelmi átjárás révén) az adott rész intelligibilissé
válk.³⁰⁷ A „vég” „előérzete” vagy „értelmezése” (*sense of an ending*)³⁰⁸ így értendő tehát,
folytonosan várjuk, találgatjuk, „mit hoz a jövő” (vagy éppen a következő „fejezet”), majd a
jelen történéseinek függvényében módosítjuk aktuális szemléletünket, hogy immár egy
megváltozott végződést previzionáljunk (konkordancia), s majd e „végződés” felől építsük fel
az egységet vagy az egészet³⁰⁹ – Paul Ricœur is többek mellett a befogadó / értelmező
szerepének ilyen hangsúlyozása okán méltatja Kermode művét.³¹⁰ Peter Brooks szintén egyetért
a narratíva strukturáló, értelemgeneráló tulajdonságával, ám a pusztán racionális elemeket kissé

³⁰⁶ Ld. Kroó Katalin: *Irodalmi szövegfollytonosság. A közvetítő alakzatok poétikája Dosztojevszkij alkotásaiban*. Akadémiai doktori értekezés. 2011. 7. o. In <http://real-d.mtak.hu/479/>

³⁰⁷ „...to maintain the experience of organization we shall need many more fictional devices. And although they will essentially be of the same kind as calling the second of those two related sounds *took*, they will obviously be more resourceful and elaborate. They have to defeat the tendency of the interval between *tick* and *tock* to empty itself; to maintain within that interval following *tick* a lively expectation of *tock*, and a sense that however remote *tock* may be, all that happens happens as if *tock* were certainly following. All such plotting presupposes and requires that an end will bestow upon the whole duration and meaning.” Kermode: *i. m.* 46. o.

³⁰⁸ Az „ending” itt természetesen nem az az „ending”, amelyet az 1.2.1. alfejezetben megkülönböztettünk a „closure”-tól, Kermode 1967-es művének megjelenése idején terminológiai tisztázásokra még nem került sor.

³⁰⁹ „[Az író] remélheti, hogy többé-kevésbé maradéktalanul beszámolhat mindarról, amiben egynéhány személynek része van néhány perc, óra vagy nap leforgása alatt; és itt találkozhatunk az élet rendjével és magyarázatával, mely magából az életből adódik; vagyis azzal a renddel s magyarázattal, amely magukban a személyekben formálódik szüntelen; amely mindenkor tetten érhető tudatukban, gondolatainkban, s leplezettebben szavaikban és cselekedeteikben; hiszen szakadatlanul zajlik bennünk a formálódás és magyarázat folyamata, melynek tárgya mi magunk vagyunk; folyvást arra törekszünk, hogy értelmet adjunk neki, úgy rendezzük el életünket múltjával, jelenével s jövőjével együtt, környezetünket s a világot, amelyben élünk; ezáltal pedig teljes alakot ölt életünk bennünk, ez persze többé-kevésbé gyorsan s radikálisan mindig változik annak következtében, mennyire kényszerülünk rá, mennyire vagyunk hajlandóak vagy képesek, hogy elfogadjunk újonnan adódó tapasztalatokat.” Ld. Auerbach: *Mimézis*. 538. o.

³¹⁰ Paul Ricœur: *Time and Narrative. Vol. II*. 24. o.

háttérbe szorítva és ezzel új hangsúlyokat létrehozva, még inkább megerősíti az olvasói kompetencia és teljesítmény fontosságát – ilyen szempontból már könyvének címe (*Reading for the Plot*) is több mint jelzésértékű, hiszen nyíltan az olvasó „erőfeszítését”, aktivitását állítja a középpontba a narratívaképzés kapcsán. Brooks Barthes-ra (is) utalva a várakozás helyett inkább a *vágyakozást* (*desire, Eros*) jelöli meg a narratíva fő motorjának, mozgatórugójának, azon kulcselemének tehát, mely az olvasót végtére is továbbolvasásra készíti³¹¹ – s nem feledkezik meg természetesen e *vágy* (a kermode-i „várakozáshoz”, közötlenséghez, konkordanciához hasonló) totalizáló, egybefogó, egységteremtő funkciójáról sem:³¹² az „út” magyarán afelé, amire vágyunk, s amit a szöveg a vágyakozás tárgyaként élénk állít, itt sem „lineáris”, e „tárgyak” („célok”) ugyanis a jelen változásai szerint mindig módosulásra kényszerülnek.³¹³ Mindent egybevetve tehát Brooks művére voltaképpen Kermode elméletének bizonyos mértékű finomításaként is tekinthetünk. J. Hillis Miller a narratíva szó etimológiájából³¹⁴ és jelentéstörténetéből jut hasonló következtetésekre: a latin „narrare”, „gnarus” a „gno”- tóból ered (gnózis) és ismeretet, tudást jelent; kapcsolata van a „norm”, „norma”, „normal” szavakkal is, s eszerint mérésre, mértékre utal.³¹⁵ Miller levezetése a mérés

³¹¹ „Desire as Eros, desire in its plastic and totalizing function, appears to me central to our experience of reading narrative, and if in what follows I evoke Freud and, as a gloss on Freud, Jacques Lacan – it is because I find in Freud's work the best model for a "textual erotics." I am aware that "desire" is a concept too broad, too fundamental, almost too banal to be defined. Yet perhaps it can be described: we can say something about the forms that it takes in narrative, how it represents itself, the dynamic it generates.” Peter Brooks: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Cambridge, Harvard University Press, 1992. 37. o.

³¹² „If the motor of narrative is desire, totalizing, building ever-larger units of meaning, the ultimate determinants of meaning lie *at the end*, and narrative desire is ultimately, inexorably, desire *for the end*.” Peter Brooks: *Reading for the Plot*. 52. o.

³¹³ „Discourse hence becomes the interconnection of signifiers one with another in a "signifying chain" where meaning (in the sense of access to the meaning of unconscious desire) does not consist in any single link of the chain, yet through which meaning nonetheless *insists*. The analyst, for instance, hears in the analysand's language the pressure *toward* meaning, which is never pinned down or captured since there is a perpetual sliding or slippage of the signified from under the signifier.” Peter Brooks: *Reading for the Plot*. 55. o.

³¹⁴ Érdekes ehhez Erich Auerbach tanulmánya a „figura” grammatikai, retorikai (szövegtani) értelméről (e jelentéstartományban Varro használta először, Lucretius a „figura verborum”, Cicero a három retorikai stílus három szintje (fennkölt, közepes, egyszerű „figura”), Vitruvius az architektuális forma, terv, emberi test, Quintilianus a normál és közönséges nyelvhasználattól eltérő alakzatok kapcsán beszél róla stb.). Ld. Erich Auerbach: „Figura”. Ford. Bernáth Gyöngyvér. In Fabiny Tibor (szerk.): *A hermeneutika elmélete I.* Szeged: JATEPress, 1998. 17–58. o.

³¹⁵ „Narration both as a word and as an act (but my question here is what kind of act a story may be) involves lines and repetition. The word „narration” is from Latin „narrare”; to narrate, from „gnarus”; knowing, expert, from the root „gno-”. The same root lies behind "anagnorisis;" Aristotle's word for the „discovery” in a tragedy. The word "narration”; meaning „to give an oral or written account of something, to tell (a story):” is a member of a family of words that includes „can”; „con”; „cunning”: „ken”, „kenning”, „couth”, „notion”; „cognition”: „gnosis”; „diagnosis”; „gnomon” (meaning pointer on a sundial, judge, indicator, a geometrical diagram made by removing from the corner of a parallelogram another smaller parallelogram similar in shape), physiognomy (meaning the art

/ megítélés, valamint az interpretáció együttes jelenlétére hívja fel a figyelmet, s vele arra, hogy az elbeszélés során a események „lánca” nem egyenesvonalú, hanem azt a bemutatás, interpretáció megkövetelte ismétlések megtörik, „cikkakkossá” teszik – a legérdekesebbek Miller könyvében talán a narratíva „kacsaringósságát” reprezentáló ábrák elemzései,³¹⁶ főként a Laurence Sterne *Tristram Shandy*-jében található hurkos „vonal”, mellyel többek között arra mutat rá, hogy az elbeszélés sosem csak folytonos, sosem ér el „célt”, sosem teleologikus.

Láthatjuk, a fenti problémák kvázi mind visszavezetnek a Lotman és Uszpenszkij kapcsán is (már az időfejezetek előtt) tárgyalt belső szervezettséghez, a rögzíthetetlen „kezdet” és „vég” esszenciális strukturáló hatásmechanizmusához,³¹⁷ valamint ahhoz a kérdéshez, hogy létezhet-e egyáltalán olyan művészi szöveg, amely ellentmond a fenti sajátosságoknak, amelyben nem munkál tehát a *closure* „rugalmas”, de egyben mégis lehatároló funkciója. A következő fejezetben éppen azt vesszük górcső alá, hogy ha léteznek, *miként* léteznek a „nyitott művek” vagy nyitott elbeszélések – s esztétikai értelemben bizonyára perdöntő kérdés lesz, hogy, terminológiánkat használva, a *lezáratlanság* vagy a *befejezetlenség* fogalmát kell-e alkalmaznunk rájuk.

of judging character from facial features, or the facial features themselves, the „phiz”), „norm”; „normal” (from Latin „norma”; measuring stick, ruler).” J. Hillis Miller: *i. m.* 47. o. Ld. még 76. o.: „Any work of fiction is in one way or another, or in several ways at once, a repetitive structure. Repetition is something occurring along the line that disintegrates the continuity of the line. This is true even though the series of repetitions may appear as the gradual covering over of some subversive implication, as the taming or organizing of irony back into a proper narrative sequence.”

³¹⁶ J. Hillis Miller: *i. m.* 66. o. skk.

³¹⁷ „A mű egy sor viszonylag zárt mikroleírásra bontható, amelyek közül midegyik önmagában véve is ugyanolyan rendszer szerint épül föl, mint az egész mű, vagyis saját belső kompozícióval (és ennek megfelelően saját kerettel is) rendelkezik.” Ld. Uszpenszkij: *i. m.* 243–244. o.

1.3. Lezáratlan vagy befejezetlen? A „végtelen” művek esztétikai lehetőségei

A korábbi elemzéseink abba az irányba mutattak, hogy a lezárás (*closure*), és az ebből következő egység tulajdonképpen az esztétikai forma kialakulásának egyik kritériuma, ugyanakkor a művekben rejlő, s már részben érintett nyitottság kérdését is meg kell vizsgálnunk. Az alábbi főfejezetben ezt két irányból tesszük meg: mindenekelőtt a nyitottság fogalmának teoretikus megközelítéseit tárgyaljuk (1.3.1.), s ezen belül legelőször is történeti keretbe helyezzük a problémát Heinrich Wölfflin elmélete révén (1.3.1.1.), melyből továbblépve, s hatástörténetét röviden érintve, a nyitottság részletesebb leírásához és különböző szintjeihez, tipológiájához jutunk el Umberto Eco vonatkozó művének segítségével (1.3.1.2.). Az itt vázolt, megengedőnek mondható nyitottságképet ezek után elsősorban Eco egy későbbi könyve alapján árnyaljuk majd azzal, hogy rákérdezzünk a művek nyitottsága mellett kétségkívül felmerülő értelmi és interpretációs határok természetére is (1.3.1.3.). A következő nagyobb egységben (1.3.2.) a „nyitottságérzetet” keltő, gyakran csak „térbelinek” tekintett irodalmi technikák elméletére térünk rá, s ehhez legelőször az angolszász hagyományból származó „térbeli forma” (*spatial form*) teóriáját tekintjük át (1.3.2.1.). Ezzel összefüggésben tárgyaljuk mindezek után az úgynevezett „nem-lineáris” irodalmi tradíciót és a különböző elméletírók álláspontjait az ehhez a „hagyományhoz” kapcsolható művekről (1.3.2.2.), melyen belül a hypertext technikájára (1.3.2.2.1.) és a hypertext értelmezhetőségére, olvashatóságára (1.3.2.2.1.1.) külön figyelmet fordítunk. Minderre természetesen azért van szükség, hogy előkészítsük munkánk „gyakorlati” vagy műelemző szakaszát, ahol is „nyitott” szerkezetű elbeszélésekkel foglalkozunk.

1.3.1. A nyitottság fogalma

1.3.1.1. A nyitottság Wölfflinnél

A nyitottság esztétikai fogalomként való bevezetése a svájci művészettörténész Heinrich Wölfflin stílustipológiájához kapcsolható,³¹⁸ aki a linearitás és a festőiség, a sík és a mélység, a világosság és a homály „ellentétpárjai” mellett bevezeti a zárt és a nyitott forma, valamint az ehhez bizonyos mértékben hozzátartozó sokszerűség és egység fogalompárját is, hogy legfőképpen a reneszánsz és a barokk képzőművészet meghatározóbb stílusjegyeit, a korszakban egyedülálló módon (a mű 1915-ben jelent meg) némiképp felvázolja, rendszerbe foglalja, s magát a művészettörténeti diszciplínát is „szigorúbb” tudományos alapokra helyezze. Figyelemre méltó, hogy a zárt és nyitott (vagy „tektonikus” és „atektonikus”) formát elemző szakasznak voltaképpen már a legelején leszögezi, hogy minden műalkotás (legyen az „zárt” vagy éppen „nyitott”) „megformált egység, szerves egész”³¹⁹ – Wölfflin magyarán azt a markáns állítást teszi ezzel, hogy a nyitottság összeegyeztethető a *forma* és az *egység* fogalmával, s így a gondolatmenet egyik fő kérdése ezek után nyilvánvalóan az lesz, hogy ez az első látásra akár paradoxnak tűnő jelenség miként lehetséges. Mindehhez érdemes felidézni a következő meghatározásokat, s különösen a megfogalmazásmódot:

Zárt formán olyan ábrázolást értünk, amely többé-kevésbé tektonikus eszközökkel önmagában teljes, körülhatárolt jelenséggé alakítja a képet, s ennek minden részlete önmagára utal. A nyitott forma esetében éppen az ellenkezőjéről van szó: az ilyen ábrázolás minden egyes része túlmutat önmagán, s körülhatárolatlan benyomásra törekszik, habár valamiféle rejtett körülhatároltság mindenütt jelen van, hiszen éppen ez adja az esztétikai értelemben vett zártság jellegét.³²⁰

Témánk szempontjából nem is elsősorban az lesz az érdekes, hogy a szerző e „teljes” „zártasgot” leginkább a reneszánsz ábrázolás jellemzésére (például Raffaello: *Athéni iskola*, *Csodálatos halászat*; Andrea del Sarto: *Mária születése*, Piero della Francesca: *Sacra conversazione*, *Krisztus ostorozása*; Tiziano: *Urbinoi Vénusz* stb.), az „önmagán túlmutatni” kívánó „nyitottságot” pedig a barokk megoldásaira (például Rembrandt: *Az emmauszi vacsora*, *Táj három tölgygel*; Rubens: *Mária szentek körében*, *Mária mennybemenetele*, *Androméda*; Velázquez: *Vénusz tükörrel*, Puget: *Beato Alessandro Sauli* stb.) alkalmazza, hanem az, hogy a leírásban a zárt jelleg kapcsán körülhatárolt „jelenségről”, a „nyitott” kapcsán körülhatárolatlan

³¹⁸ Heinrich Wölfflin: *Művészettörténeti alapfogalmak. A stílus fejlődésének problémája az újkori művészetben*. Ford. Mándy Stefánia. Budapest, Magyar Könyvklub, 2001.

³¹⁹ Wölfflin: *Művészettörténeti alapfogalmak*. 137. o.

³²⁰ Uo.

„benyomásról”, „rejtett” körülhatároltságról olvashatunk, vagyis ezek pusztán illuzórikusságáról, látszataról. Wölfflin szerint a XVI. században egyértelmű művészi igény volt arra, hogy a kompozíció az adott síkhoz igazodjon, a motívumok harmonizáljanak a kerettel, „kiegészítsék” egymást, ezzel szemben a XVII. század idegenkedik a kerettől, sőt, kvázi ki szeretne „lépni” abból:

A művész minden lehető elkövet, hogy a kompozíció ne hasson úgy, mintha a sík kedvéért született volna. S bár valamilyen rejtett összefüggés természetesen mindig van a kettő között, az egésznek inkább úgy kell hatnia, mintha valamiféle esetleges kivágás volna a látható világból.³²¹

A „lezáratlanság” vagy esetlegesség e látszata, szándéka, *hatása* azt a „cél” szolgálja impliciten, hogy a néző immár ne stabilitással, „önmagában megálló” világértelmezéssel találkozzon a mű kapcsán, hanem pusztán „tünékeny”, játékos, bármelyik pillanatban elillanó, megváltozó valóságfoszlánnyal, s a múlt pillanat megragadására törekvő (szándékolt) ábrázolás, szól a szerzői magyarázat, a *nyitott forma* alapmozzanatát tárja elénk.³²² Wölfflin mindezt nemcsak a festészet, hanem a szobrászat kapcsán is megfigyeli, például amikor Pierre Puget stílusával kapcsolatban a figura diagonalitásáról és „ellenállásáról” beszél a háta mögötti fal vagy apszis „hatalmával” szemben.³²³ A korábban zárójelbe tett „szándékoltság” itt természetesen azt jelenti, hogy a barokk e szabadabb formai megoldásai nem a technikai tudás hiányából, hanem a művész erre vonatkozó célzatos döntéséből fakadnak, tehát naivitás helyett reflektált, tudatos stílust, vagyis a véletlenszerű benyomás mögött erre irányuló intenciót kell látnunk. A szerző ezt építészeti példákkal is illusztrálja, ahol bár létfontosságú a „tektonikusság”,³²⁴ a „zárttság” („klasszikus”, kötött rend, világosan megjelenített

³²¹ Wölfflin: *Művészettörténeti alapfogalmak*. 138–139. o.

³²² Wölfflin: *Művészettörténeti alapfogalmak*. 139. o.

³²³ „A figura kilép a fülkéből, nem akarja többé elismerni a háta mögötti fal megkötő hatalmát, és minél kevésbé érzékelhetők azok a tektonikus tengelyek, amelyekre az alak épül, annál inkább megszakad a kapcsolat mindenfajta építészeti alappal. [...] Puget alakjából hiányoznak a vertikálisok és a horizontálisok, csupa diagonális szerepel itt, s ezek révén a szobor kitör a fülke építészeti keretéből, de a szobrász a fülke terére sincs tekintettel. A figura átvágja a keretet és áttöri az elülső síkot. [...] a barokk [...] oly módon vágja el plasztikájával az építészeti tagokat, hogy formakezelése a tektonikus keretek tudatos tagadását jelenti.” Wölfflin: *Művészettörténeti alapfogalmak*. 156. o.

³²⁴ „A festészet lehet tektonikus, az építészetnek tektonikusnak kell lennie. A festészet csak ott bontakoztathatja ki teljes egészében a maga sajátos értékeit, ahol végképp lemond a tektonikáról; az építészetre nézve a tektonikus szerkezet felszámolása egyenlő volna az öngyilkossággal. [...] az építészet eredendően tektonikus művészet, és szemlátomást csak a dekoráció szabadul fel kötött törvényszerűségei alól.” Wölfflin: *Művészettörténeti alapfogalmak*. 157. o.

törvényszerűségek, „tektonika”) és a „nyitottság” (rejtett törvényszerűségek, kötetlen formarend) terminusai mégis egyaránt használhatóak a jellemzésükre. Míg a zártnál

minden hatás éltető eleme a formai összefüggések szükségszerűségéből fakad, itt [a nyitottnál] a művészet a szabálytalan látszatával játszik. Azért mondjuk, hogy játszik, mert esztétikai értelemben a forma természetesen minden művészetben szükségszerű; a barokk azonban szereti elkendőzni a szabályokat, felbontja a keretező formákat és a tagolásokat, bevezeti a disszonanciát, és a díszítés terén egészen a véletlenszerű benyomásig jut el. [...] A klasszikus szemléletmód számára a szigorú mértani elem a kezdet és a vég, amely egyformán érvényes az alaprajzra és a keresztmetszetre; a barokk művészetben csakhamar látjuk, hogy bár ez az elv megindíthatja az alkotást, de nem határozza meg a végső formát.³²⁵

A „nyitott forma” „paradoxona” mindezek alapján tehát abban oldható fel, hogy bár az általa érzékeltetett összbenyomás véletlenszerűséget, szabálytalanságot, tagolatlanságot, disszonanciát, lezáratlanságot stb. mutat, ezzel voltaképpen csak a „harmóniát” leplezi,³²⁶ vagyis „rejtett” módon mégiscsak munkál benne az esztétikai érvényesség kialakulásához esszenciális, koherenciateremtő strukturáló elem – magyaráz bármennyire is tűnjön úgy, hogy a forma ellenáll a „kezdet” és a „vég” fémjelezte szerkezeti determináltságnak, egy valódi műalkotás esetében ennek mindössze pusztá illúziójával találkozhatunk. Wölfflin összegzése szerint itt végső soron egy tagolt („zárt”) „egységes egység” áll szemben a „végtelen folyamatot”, áramló formákat megjelenítő „sokszzerű egységgel”, melyek között természetesen nincsen hierarchia, s korszakról korszakra változhat, hogy éppen melyik stíluselvet érzékelhetjük „dominánsnak”.³²⁷

Mindez egy pusztán érdekes kitérőnél persze mindenképpen többet jelenthet a számunkra, még akkor is, ha itt művészettörténeti alapfogalmakról, képzőművészeti

³²⁵ Wölfflin: *Művészettörténeti alapfogalmak*. 157–158. o.

³²⁶ Egy példa a formák szintjén: „Az ovális nem szorítja ki teljesen a kört, de ahol a kör még előfordul – így például alaprajzokon –, a sajátos formakezelés révén mindenütt elveszíti az egyenletes telítettség karakterét. Az egymásra merőleges vonalak arányviszonyaiban elsősorban az aranymetszésnek volt nagy szerepe a zárt formarend kialakítása terén; most tehát mindent elkövetnek, hogy ezt a hatást elkerüljék.” Wölfflin: *Művészettörténeti alapfogalmak*. 162. o. A „sokszzerűség és egység”-fejezet néhány gondolata is kapcsolódik a fentiekhez: „A zárt forma elve már eleve feltételezi a mű mint egység szemléletét. S ha a formák összességét egészként érzékeljük, akkor vagyunk képesek ezt az egészet törvényszerűen kialakított szisztémaként felfogni, függetlenül attól, hogy ez a formaszisztéma egy tektonikus középtengely körül épül-e fel, vagy szabadabb rendezőelv szerint. [...] S ugyanez a különbség jellemzi a XV. és a XVI. századi kompozíciókat is. Ott a szétszórtság, itt az összefogottság; [...] hol a részletek szegényessége, hol a túl sok részlet kibogozhatatlan zsúfoltsága, itt a tagolt egész, amelyben minden részlet önmagáért beszél, és külön-külön megragadható, s mégis már első pillantásra az egészszel összefüggésben, egy eleven formaegység tagjaként jelentkezik. [...] [azonban] e formák mindegyike önmagában zárt, végső megoldást képvisel.” Wölfflin: *Művészettörténeti alapfogalmak*. 167–168. o.

³²⁷ Wölfflin ezt természetesen szabad alkotói szándékok felől ábrázolja, tehát a stíluseszmenyeket és jellemzőiket nem előíró szabályszerűségekként kezeli.

sajátosságokról van leginkább szó – a műformával kapcsolatos megjegyzéseket ugyanis általánosabb értelemben is vehetjük, s vonatkoztathatjuk akár az irodalmi (elbeszélő) műalkotásra is, amennyiben persze elfogadjuk azt a korábbi elemzéseinkből is kiolvasható feltevést, hogy a „szabálytalanság”, a „tagolatlanság”, a „véletlenszerűség”, vagy a „lezáratlanság”, hacsak nem ezek pusztán látszatáról van szó, vajmi kevésbé egyeztethető össze bármiféle formaalkotással. A wölfflini nyitottságleírás továbbá alapvető hatást gyakorolt a főként a későbbiekben, a posztmodern hajnalán ('60-as évek) jelentőségre szert tevő, a Wölfflinnél is olvashatóakhoz hasonlóan a múló pillanat, az esetlegesség, a végtelenség „fémjelezte” *non-finito* művészeti elvének, vagy másként a nyitott mű elméletének kibontakozására is, mely Zoltai Dénes megfogalmazásában a „világszerűségről lemondó modern irányzatok” „igazolására” jött létre.³²⁸ Zoltai ugyanakkor nem „ünnepli” mindezt „reflektálatlanul”: egy másik helyen, összefoglalva egy, a *non-finito* fogalma köré épített konferenciát, vitatja egyrészt azt az előadásokból általánosan kirajzolódott gondolatot, hogy a nyitottság mint alapeszme egyfajta modern „művészetvallás” lenne, mely a modern embernek nyújthatna vigaszt, amiért elvesztette hitét a túlvilági üdvözülésben; másrészt pedig azt, hogy a nyitottság „világképe”, ha már *formája* nem is, *mindenre* kiterjeszthető lenne (cáfolja például, hogy Walt Whitman szabadversei relatív nyitottságuk ellenére de-komponáltak lennének stb.).³²⁹ Voltaképpen ezzel jut el Zoltai a nyitottság fogalmának zavaró tisztázatlanságaihoz, főként abban a kérdésben, hogy az – szóhasználatával élve – a „külső” vagy a „belső” forma sajátosságaira utal-e. S amennyiben a „végtelenség” a „belsőre” vagy a „közlésre” mint a mű *végtelen jelentésterére* vonatkozik, elkerülhetetlenül felszínre tör a *jelentésnélküliség* aggasztó problémája:

Egy műalkotás, amely *ad infinitum* mindent jelenthet; olyasmi ez, amire teljes joggal alkalmazhatjuk a rossz végtelenség hegeli terminusát. [...] bármiféle jelentés nem a közlés parttalansága, »végtelensége« révén válik gazdaggá, hanem ellenkezőleg: a lehetséges jelentések számának limitálása és közléstartalmainak konkretizálása révén.

³²⁸ „Non-finito”, in Ambrus János–Aradi Nóra–Szerdahelyi István–Zoltai Dénes (szerk.): *i. m.* Zoltai Dénes itt persze Lukács György világszerűségfogalmára utal és kéri azt „számon” a modern irányzatokon, ld. ehhez Lukács György: *Heidelbergi művészetfilozófia és esztétika*. Ford. Tandori Dezső. Budapest, Magvető, 1975. 90. o. skk.

³²⁹ „Ha hinni lehet a[z *non-finito*] ankét korreferenseinek, manapság [1964] minden művészeti ágban a „befejezetlen” a valóban korszerű szinonimája. [...] ha a szabadvers *önmagában véve non-finito*-elvet érzékeltet, akkor ebben a felfogásban már nem az alkotás valóságos világnézeti-kompozitorikus lényegének a megragadását, mint inkább a kérdéses költői forma lényegét teljességgel szubjektívisztikusan értelmező belemagyarázás körtüneteit kell látnunk. [...] Ilyen alapon *non-finito*-nak minősülhet egy ókeresztény zsoltár, az *Ezeregyéjszaka* mesefüzére vagy akár egy beethoveni variációsorozat”. Ld. Zoltai Dénes: „A *non-finito* esztétikája.” In *uő.*: *A modern zene emberképe. Zeneesztétikai tanulmányok*. Budapest, Magvető, 1969. 459–460. o.

Az a műalkotás, amely mindent jelenthet, voltaképpen semmit sem jelent, a szó legszorosabb értelmében aszemantikus.³³⁰

A *nyitott formának* tehát, amennyiben számot kíván tartani az értelmezhetőség és végső soron az esztétikum jellegére, el kell határolódnia a fent említett „rossz végtelenségtől”, s ezen elhatárolódást definíciójában is vissza kell tükröznie – e fogalmi tisztázásokhoz minden bizonnyal Umberto Eco járult hozzá a leginkább.

1.3.1.2. Eco és a nyitottság hármas tagolása

Umberto Ecónak, aki bár nevezetes tanulmánygyűjteményében, a *Nyitott műben* elsősorban a kortárs ('60-as évek), vagy annak modernista „előképeivel” kapcsolatos „nyitott” művészeti jelenségekre reflektál (például az „új zene” kapcsán többek között Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Pierre Boulez, John Cage, az informel festészet kapcsán Jean Fautnier, Jean Dubuffet, Georges Mathieu, a kinetikus / mobil szobrászat kapcsán Alexander Calder, Naum Gabo, Richard Lippold, az irodalom kapcsán Franz Kafka, James Joyce, Bertolt Brecht stb. neve merül fel), az akkurátus kifejezésmód érdekében meg kell különböztetnie a nyitottság két típusát és három intenzitási fokát.

Az első és legalapvetőbb nyitottságot némileg már Paul Ricœur révén is érintettük, amikor az esztétikai forma szokványossággal való szembeszegüléséről és a refiguráció általi retrospektív újrendezhetőség lehetőségéről beszéltünk, magyarul amikor a műalkotás vonatkozásában mind a formális logikai párhuzamot (premisszákból egyenesen következő konklúzió), mind a teleológia képzetét elvetettük. A fentieket alapul véve tehát bizonyos értelemben minden műalkotás nyitott, mivel legfőbb ismérvei közé tartozik, hogy képes lehetővé tenni az értelmezések egész sorát, megnyitni az interpretációk „játékterét” úgy, hogy közben mégis „önazonos” marad (1. intenzitási fok).³³¹ Ezen mondhatni implicit, univerzális és

³³⁰ Zoltai Dénes: „A non-finito esztétikája.” 464. o.

³³¹ Az ilyen mű „olyan objektum, amelyet a szerző hoz létre, és úgy szervezi meg benne a kommunikáció szövedékét, hogy minden lehetséges műélvező ugyanazt a művet vagyis az alkotó által elképzelt formát találja meg (a hatáskonfigurációra mint érzéki és mentális ingerre adott válaszainak játékában). Ebben az értelemben a szerző, amikor azt szeretné, hogy ezt a formát úgy fogják fel és úgy használják, ahogy ő megcsinálta, zárt formát hoz létre. Mindazonáltal [...] egy műalkotás, ez a befejezett, tökéletesen kalibrált szervezetének tökéletességébe zárt forma, szintén *nyitott*: ezernyi – megismételhetetlen egyediségét érintetlenül hagyó, ám egymástól eltérő – értelmezés lehetősége.” Ld. Umberto Eco: *Nyitott mű.* 73–74. o. „...egy Bach-fűga, az *Aida* vagy a *Tavaszi áldozat* olyan hangzóelem-együttes, amelyet a szerző véglegesen lezárt módon szervezett meg, vagyis olyan konvencionális jelekké alakított, amelyek képesek úgy irányítani az előadást, hogy az reprodukálja a zeneszerző által tervezett formát.” Eco: *Nyitott mű.* 72. o.

esztétikai kritériumként felfogható nyitottságfogalmon túl helyezkedik azonban el az „explicit” vagy szándékolt nyitottság, melyhez egyfelől a kevésbé „radikálisan” nyitott, vagyis a fizikailag befejezett, de „belső relációik burjánzása révén mégis nyitott” alkotások tartozhatnak (2. intenzitási fok, ahol Eco a modernitás példáival él);³³² másfelől a jóval „radikálisabban” vagy *programszerűen nyitott*, úgynevezett „mozgásban lévő művek”, melyek úgyszólván felszólítják „befogadóikat”, hogy immár ne pusztán befogadóként, hanem a szerzővel „közös” kvázi „létrehozóként” működjenek közre a mű megalkotásában, „befejezésében”³³³ (3. intenzitási fok, például Henri Pousseur darabja vagy mondhatni „lehetőségmezője”, a *Scambi*, a maga összekapcsolható és „szétszedhető” ütemeivel, vagy egyéb fentebb említett ’60-as évekbeli példák). Eco figyelmének fókuszában természetesen ez utóbbi típus áll, melynek tehát az lenne az egyik legfőbb sajátossága, hogy benne *kétféle nyitottságnak* is munkálnia kellene.³³⁴ az alapértelmezett, minden műalkotásra jellemző általános nyitottságnak („egy esztétikai forma épp akkor érvényes, ha sokféle nézőpontból érthető és élvezhető, szemlélhető, ha úgy tartalmaz sokféle aspektust, hogy közben önmaga marad”),³³⁵ valamint annak a fajta szándékolt, „szélsőséges” nyitottságnak, amely el kívánja törölni a határokat a szerző és a befogadó, a fikció és a realitás, a „bent” és a „kint” között, hiszen ezek a „mozgásban lévő” művek az értelmező aktív, már-már „alkotói” kontribúciója nélkül voltaképpen formailag is „torzóként” maradnának, s a szó szoros értelmében (azaz nem csak elvont, értelmi tekintetben) megszűnnének létezni.

Egyszerűsítve és összegezve némiképp az eddigieket: Eco tipológiája alapján megkülönböztethetjük (1.) a legáltalánosabb értelemben az esztétikai forma nyitottságát, amennyiben minden műalkotás virtuálisan különféle lehetséges olvasatok, értelmezések felé nyitott, s eközben folytonos újraértelmezésre kész; (2.) kissé szűkebb értelemben a fizikailag befejezett, de belső összefüggéseik „sarjadzása” révén nyitott műveket (3.) a legszűkebb értelemben „mozgásban lévő műveket”, melyek a szerzővel közös „alkotómunkára” szólítanak

³³² A különbséget talán jól szemléltethetik az alábbiak: „Ami Dante terzinájában és Joyce mondatában történik, az esztétikai hatás struktúráját tekintve végső soron hasonló: a denotatív és konnotatív jelentések csoportja egyesül a fizikai adottságokéval, hogy szerves formát hozzon létre. Esztétikai szempontból mindkét forma *nyitott*: mindig megújul és egyre mélyebb műélvezetre ingerel. Mindazonáltal Dante esetében *egyértelmű* üzenet közlését élvezzük mindig új módon; Joyce esetében viszont a szerző azt akarja, hogy mindig eltérő módon használjunk egy üzenetet, amely önmagában is *sokértelmű* (az általa létrehozott formának köszönhetően). Itt az esztétikai élvezetre jellemző gazdagsághoz a gazdagság egy új formája társul, amit a modern szerző megvalósítandó értéként javasol.” Eco: *Nyitott mű*. 136. o.

³³³ A tipológiát ld. Eco: *Nyitott mű*. 103. o.

³³⁴ Eco: *Nyitott mű*. 133. o.

³³⁵ Eco: *Nyitott mű*. 74. o.

fel. A számunkra leglényegesebb passzus pedig mindenképpen az lesz, hogy még a legszűkebb és legradikálisabb értelemben vett programszerű nyitottság (3) esetében is egyidejűleg működnie kellene az univerzális értelmű nyitottságnak (1) – ez az, amit mi az eddigiekben is a *closure* (lezárás) elemi funkciójának tekintettünk, s amely nélkül nem beszélhetünk művészileg termékeny formáról. Eco mindenesetre rátalál a legszűkebb értelemben vett nyitottság (3) bizonyos „előképeire”, hiszen mint írja, „nem kétséges, hogy a barokktól a jelenkori szimbólumpoétikákig egyre pontosabban rajzolódott ki a nem egyértelmű végalakú mű eszméje”,³³⁶ s itt említi meg a korábban már Wölfflin kapcsán is érintett „barokk nyitottságot” is sok egyéb újabb párhuzammal együtt (voltaképpen műfajspecifikusság nélkül).³³⁷ A számunkra is érdekes „mozgásban lévő” irodalmi művek lehetséges előzményei kapcsán Stéphane Mallarmé *Le Livre*-projektje (kísérlete) merül fel, melyből szinte csak az alapötlet maradt fenn vázlatok formájában,³³⁸ ettől függetlenül kvázi jelmondata kultikussá vált: „egy könyv se nem kezdődik, se nem végződik; legfeljebb úgy tesz”.³³⁹ A nagybetűs Könyv koncepciója tulajdonképpen érthető módon, „végzetszerűen” maradt befejezetlenül, mivel a *fedőlapok nélkül* tervezett *Livre*-ben az oldalak sorrendje nem lett volna rögzítve (különböző íráskötegekbe rendezett, s azon belül felcserélhető lapok, melyek összekapcsolási lehetőségmezőjét a permutációs szabályszerűségek adták volna) – ugyanakkor elméletileg cél lett volna, hogy a sorrendiséget érintő szinte végtelen lehetőségek mindegyike értelmes legyen, az adott szövegnek legyen teljes jelentése, s ezzel mintegy „fizikai értelemben” is illusztrálni lehetett volna azt az elvont esztétikai elvet, hogy egy művet minden „megvalósulása” (interpretációja) magyarázhatja, de nem merítheti ki. Eco szerint ez az elgondolás azt jelzi, hogy „bizonyos igények” a levegőben vannak már a XX. század hajnalán – kérdés persze, hogy mindezen igényeket vagy merész kísérleti elveket valóban esztétikai jellegűnek, vagy pusztán az esztétikai szféra „provokációjának” tekinthetjük-e, s hajlunk rá, hogy itt inkább ez utóbbiról lehet szó (s ilyen értelemben akkor egy radikális, s a konvencionális irodalmi életnek szellemesen fricskát mutató ironizálásról van szó). A *Livre*-projekt esetén ugyanis azért fölöttébb kétségesnek, hiábavalónak látszik az a szerzői elvárás, hogy a lapok számtalan kombinációja minden esetben értelmes végeredményt adjon ki, hiszen

[e]bbe a struktúrába nem is kerülhetett semmilyen rögzített jelentés, mint ahogy végleges formával sem rendelkezik: ha egyetlen szövegrész is végleges, egyértelmű, a

³³⁶ Eco: *Nyitott mű*. 86. o.

³³⁷ Ld. ehhez Eco: *Nyitott mű*. 79. o. és 91–101. o.

³³⁸ Eco itt Jacques Scherer: *Le „Livre” de Mallarmé* (Párizs, Gallimard, 1957) című könyvére hivatkozik.

³³⁹ Idézi Eco: *Nyitott mű*. 89. o.

permutálódó kontextus által nem befolyásolható értelemmel bírna, akkor a teljes mechanizmust megbénítaná.³⁴⁰

Arra már utaltunk korábban, hogy az elme – folyamatos és szükségszerű formaadó tevékenysége révén – természetesen a lazább értelmi kapcsolatokat is képes kezelni, vagyis szinte „bármiből” képes intelligibilitást alkotni, de nyilvánvaló, hogy ezt a formagenerálást ilyenkor semmiképpen sem a „mű” hozadékaként kell értékelnünk: az ilyen típusú „műalkotás” ugyanis *túlontúl nyitott*, túlontúl „megengedő” ahhoz, hogy bármilyen interpretációjáról „határozottan” állíthassuk, hogy az abból a bizonyos formából ered, vagy legalábbis hogy ez a „forma” jelenti az adott interpretáció értelmi-esztétikai kiindulópontját, centrumát. S mindez jól láthatóan éppen a Zoltai Dénes által említett aszemantikus jelleghez, a „rossz végtelenséghez” vezet el, ahol is a „forma”, ha mindent jelenthet, éppen hogy semmit sem jelent – azaz lényegében itt nem formáról, hanem anti-formáról, s vonatkozásában nem *closure*-ről, hanem anti-*closure*-ről kell beszélnünk: vagyis egy nem-esztétikai formáról. Ez a megállapítás ugyanakkor elhamarkodottnak is tűnhet, tekintve, hogy a *Livre* kapcsán végső soron csupán egy „potencialitásról”, egy meg nem valósított projektről, egy kísérletről van szó – azonban egyrészt már ez a pusztán kísérleti jelleg is azt sugallja, hogy ilyen kritériumok mellett esztétikai „tárgy” létrehozása nem kivitelezhető, még ha esetleg azt feltételeznénk is, hogy Mallarmé erre törekedett volna (tulajdonképpen az, hogy a lapok minden lehetséges sorrendjét elméletileg értelmessé szerette volna komponálni, erre is utalhat). Másrészt ez a „potencialitás” éppen hogy nem gátja, hanem motiválója, sőt, „alapfeltétele” e programszerűen nyitott, „szándékosan többértelmű” mozgásban lévő műveknek, hiszen mint láhattuk, elvileg éppen a rendkívül széles *lehetőségmező* adja azok leglényegét – tehát itt „egyébként” sem „találkoznánk” a művel mint olyannal, mivel az alapvetően a potencialításban létezik, még egyszer hangsúlyozva, hogy ezt nemcsak elvontan, hanem tulajdonképpen „fizikailag”, mediálisan is kell érteni (a jelentéstulajdonításhoz először ugyanis, maradva még mindig a *Livre* esetleges példájánál, a szabadon elhelyezhető oldalakat egy adott módon kellene elrendezni). Ugyanakkor pontosan e rendkívül széles lehetőségmező okán lesz fölöttébb kérdéses, hogy vajon a *Livre*-projektről akár „tényleges” „megvalósulása” esetén is lehetne-e mást, *többet* mondani, mint amit a fentiekben is érintettünk: vagyis a kérdés az, hogy az ilyesfajta „elkészült mű” önnön megalkotási elvén, alapkoncepcióján túl mi mást, milyen esztétikai többletet lenne képes nyújtani, amikor számára a „realitás” is csak pusztán „virtualitás” lehet, ahol az „elkészülés” fogalma voltaképpen nem is értelmezhető. Tulajdonképpen Eco sem lép túl azokon a szerzői ötleteken, amelyeken a mű

³⁴⁰ Eco: *Nyitott mű*. 91. o.

alapulhatott volna, persze nehezen is lenne felróható, hogy nem „elemez” egy „nemlétező” alkotást, mely ráadásul egy „igazán zavarbaejtő naivitással és kétes aspirációkkal kevert utopisztikus vállalkozás”,³⁴¹ s melynek lehetséges művészi termékenységevel kapcsolatban Eco azért bizonyos mértékű szkepszist feltétlenül mutat. Ugyanakkor már jelzésértékű lehet, hogy Eco más, „megvalósult” nyitott műveket sem igazán *elemez* (legalábbis a hasonlóan radikális, 3-as „típusból”) – persze itt ellenvethetjük, hogy a szerző pusztán egy elméletet, egy „poétikát” kívánt könyvében megalapozni, ám John Barth-tal együtt erre azt is lehetne mondani, hogy egyébként is „könnyebb és társadalmibb dolog a technikáról társalogni [...] és a happening meg az ilyesmi igazából csak ürügy az esztétikai eszmecserére.”³⁴² Mi pedig hozzátehetnénk, hogy ez nemcsak ürügy, de voltaképpen „kényszerűség” is, mivel nagyon is kétségesnek tűnik, hogy a később citált példák kapcsán *más* kérdésekben valóban el lehetne-e *mélyedni*. Eco az elmélet szintjén ugyanakkor jól észrevehetően lát művészi potenciált a mozgásban lévő művekben:

az a lehetőség [...], melyre *kinyílik* a mű, egy relációs *mezőn* belül válik lehetőséggé. Annak tagadásából, hogy létezik egyetlen kitüntetett tapasztalat, az einsteini univerzumhoz hasonlóan a mozgásban lévő műben sem a relációk káosza következik, hanem az a szabály, amely a megszerveződésüket lehetővé teszi. [...] A szerző tehát egy *befejezendő* művet kínál a használóknak. Nem tudja pontosan, hogyan fejezik majd be, de azt igen, hogy a befejezett mű továbbra is az *ő* műve és nem más; hogy az interpretatív dialógus végén egy olyan forma valósul meg, amely akkor is az *ő* formája, ha más szervezi meg előreláthatatlan módon”.³⁴³

Érdekes és természetesen érthető is, hogy Eco itt végig olyan kifejezéseket használ, melyek a mozgásban lévő nyitott mű (rossz) végtelenségének *korlátozására* utalnak: *káosz* helyett *szabály*, befejezetlenség helyett *befejezendő* jelleg, az előreláthatatlanság negatív konnotációi helyett szabad *interpretatív dialógus*, de talán mind közül a legfontosabb ismételt hangsúlyozott állítás, hogy a *kinyílt* mű egy relációs *mezőn belül* ad szabadságot a „befogadónak” (kontribútornak), Eco a *szabadságot* tehát *határok közé* rendeli, s így a folyamat végén mindenképpen megvalósul a *forma*. Ez az elv tökéletesen egybe is csenghetne az általunk lezárásnak (*closure*-nek) nevezett mechanizmussal, miszerint a műben lennie kell egy olyan centrális, de szigorú értelemben persze rögzíthetetlen értelmi erőternek, amely megteremti a *forma* lehetőségét, azaz lehatárolja a jelentések, interpretációk körét, így ezt abszolút elfogadhatónak kellene tekintenünk az esztétikai forma leírása kapcsán, elméleti síkon legalábbis feltétlenül. Azonban itt, ha még mindig a *Livre* ötletéből indulunk ki mint elméleti

³⁴¹ Uo.

³⁴² John Barth: „A kimerített irodalom”. *Helikon* 1987/1-3. 138. o.

³⁴³ Eco: *Nyitott mű*. 101. o.

alapesetből, a jelentősen túlméretezett lehetőségmező (a különböző „befejezések”, „megvalósulások” vagy „interpretációk” (ebben az esetben ezek egymás szinonimái) mennyiségét kombinatorikus művelet útján közelíthetjük meg), valamint a jelentősen, mondhatni a *minimum alá* redukált „centrális értelmi erőter”, mely a szinte határtalanul megnövelt lehetőségek szerves következménye, magának a *formának* a megvalósíthatóságát kérdőjelezi meg, vagyis ez a fajta potencialitás, úgy tűnik, éppen a mű esztétikai lehetőségeit számolja fel. S ehhez képest voltaképpen el is törpül az az ezzel korreláló mozzanat, hogy itt azáltal, hogy egy mentális térben lezajló elvont értelmezői aktust (egy „klasszikus” mű esztétikai felfogását) az ilyesfajta „mozgásban lévő nyitott mű” a szó szerintiség szintjére kíván léptetni, voltaképpen végletesen profanizálja önmagát. Hiszen még ha „elképzелhetetlenül” nagy számokkal is, de elviekben kifejezhetőek a variációs lehetőségei, s ezáltal a várható „interpretációinak” a *mennyisége* – ami egy klasszikus mű esetében nyilvánvalóan képtelenség lenne.

Fontos természetesen látni, hogy Eco gondolkodására nagymértékben hatott a Luigi Pareyson-i iskola és a formativitás esztétikája, s ennek folytán az a nehezen vitatható elv, miszerint „csak a forma interpretálható, s csak a forma követeli meg, hogy interpretálják”.³⁴⁴ Ugyanakkor ha ennek fényében tekintünk Eco azon „gesztusára”, hogy könyvében nem kap főszerepet a műelemzés vagy *interpretáció* a mozgásban lévő művek kapcsán (miközben láttuk, hogy a teória szintjén végső soron esztétikai relevanciájuk valós lehetősége mellett foglal állást), ezt kvázi sokatmondó, árulkodó jelnek is betudhatnánk. A *Nyitott műben* említett ilyen jellegű példákkal kapcsolatban ugyanis főként a létrehozásuk legváltozatosabb technikáiról, megalkotási módjukról értesülhetünk, s mégis mintha azok monotonizálnák, „kiüresítenék” az önmagukról kialakítható beszédmodot, hiszen a „leírások” kvázi „ismétlődnek”, mintha végső soron mindről „ugyanaz” lenne elmondható, miszerint hogy a „szerző” tulajdonképpen „rábízza a befejezést” a befogadóra, hogy „többé-kevésbé mint egy építőjáték elemeit bízta őket az interpretátorra”,³⁴⁵ persze csak a saját maga teremtette játékszabályokon belül, ahol is óriási a lehetőségmező. Vagy éppen *játéktér*, de korántsem az ismert gadameri értelemben: fölmerül tehát a kérdés, hogy ezek után a „műre” még mindig műként, vagy *játékként* kell inkább tekintenünk – egy sajátos, komplex időtárgyként, mely felforgatja a befogadó közönséges időtapasztalatát, vagy inkább pusztá érdekes „időtöltésként”, melynek legkülönfélébb

³⁴⁴ Kelemen János: „Eco és a hermeneutika Olaszországban”. *Világosság* 2007/2-3. (In <https://epa.oszk.hu/01200/01273/00036/pdf/20070708221548.pdf>). Ld. még Luigi Pareyson: *Estetica. Teoria della formatività*. Milano, Bompiani, 1988.

³⁴⁵ Eco: *Nyitott mű*. 75. o.

használatát voltaképpen „eufemizmus” *interpretációnak* nevezni. A mozgásban lévő mű egyik Eco által megjelölt reprezentánsa kapcsán (Stockhausen: *Klavierstück XI*) azt olvashatjuk, hogy az

egyetlen nagy lapon hangjegycsoportok sorozatát adja meg az előadónak, hogy közülük ő válassza ki a kezdőcsoportot, majd rendre minden alkalommal az előzőekhez fűzendő következő csoportot is. Így az előadó szabadsága, amelynek értelmében önállóan határozza meg a zenei frázisok sorrendjét, a darab kombinatorikus struktúráján alapul.³⁴⁶

Egy másik példánál (Boulez: *Harmadik zongoraszonáta*) azt látjuk, hogy a „kompozícióban” van olyan rész, amelyet tíz különálló lapon szereplő tíz szakasz alkot és a lapok tetszőlegesen variálhatók, míg olyat is találunk, ahol az előadást négy szakasz bármelyikével el lehet kezdeni; egy újabb esetben, egy 16 szakaszból álló mű kapcsán (Pousseur: *Scambi*) már az merül fel, hogy az „nem is annyira zenedarab, mint [...] felhívás választásra”,³⁴⁷ szakaszait ugyanis szabadon két másik szakasszal is össze lehet kapcsolni, így bármelyik lehet közülük kezdő és befejező egység is; s az ilyen típusú példák közül persze John Cage, „a zenei szervezetlenség prófétája, a véletlen főpapja”³⁴⁸ sem hiányozhat akár a zajok és elektronikus hangok „alkotta” magnetofonszalag-montázsával (*Fontana mix*) stb. sem. S bár zenei kérdésekben természetesen itt nem feladatunk elmélyedni s főként nem „ítélkezni”, mindezek azért utalhatnak talán arra, hogy az elvileg *különböző* művek leírásai, pontosabban „elvei” kísértetiesen hasonlóak (és Eco sem mond róluk a fenti jellemzőknél sokkal többet, nem „elemzi” a felsoroltakat). De talán még azt is megkockáztathatnánk, hogy ezt művészeti ágtól függetlenül is igaznak vélhetnénk – s ezzel összefüggésben érdekes jelenség, hogy Eco a kísérletként maradt *Livre*-projekten kívül más „mozgásban lévő” irodalmi alkotásokra voltaképpen nem is hivatkozik. Eco a szándékolt nyitottságra hozott „legmodernebb” irodalmi példái nem a radikális (3) szintről, hanem a szöveg „belső burjánzása” révén, a nagyobb részben tehát mentális értelmű nyitottság (2) szintjéről származnak (főként James Joyce-tól),³⁴⁹ s nézetünk szerint ez nem is véletlen. Eco ugyanis elemzései során – érthetően – *ízlelgeti a szavakat*, s erre igen nehezen volna lehetősége olyan „struktúrák” esetén, ahol maguk a szavak is folyton változnak, s aligha találni rögzített elemeket. Például ahogyan Raymond Queneau *Százezermilliárd versében* (*Cent mille milliards de poèmes*, 1961) sem, ahol a szerző voltaképpen 40 „tetszőlegesen” feltölthető szonettsémát

³⁴⁶ Eco: *Nyitott mű*. 71. o.

³⁴⁷ Uo.

³⁴⁸ Eco: *Nyitott mű*. 266. o.

³⁴⁹ Például Eco: *Nyitott mű*. 133–137. o.

ad meg: a szonettek minden egyes sora (14) szabadon kiválasztható az adott pozícióba *formailag* megfelelő 40 lehetőségből, s így 40 a 14-en számú szonettet lehet „megalkotni”³⁵⁰ – s a meg is valósult könyvkiadás formájában mindez soronként, vízszintesen elvágott lapokat (csíkonként lapozható médiumot) jelent; vagy választhatnánk az ezzel az elgondolással végtére is rokon, már a számítógépkorszakból származó *Disztichon Alfát* is Papp Tibortól, az „első magyar automatikus versgenerátort”, melyben az automatikusan a komputer képernyőjére kerülő versek „1) *nyelvileg hibátlanok*; 2) *értelmesek*, 3) *tökéletesen kielégítik a disztichon formai ismérveit*”, s mely projekt összességében „hatmilliárd verseskönyv anyagát” rejti el egyetlen lemezen.³⁵¹ Talán nem szükséges további *szélsőséges* példákat felsorakoztatni a rengeteg hasonló közül ahhoz, hogy az *elemezhetőséget* (olvashatóságot) lehetetlennek tartsuk az ilyen jellegű, szó szerint mozgásban lévő irodalmi kísérletek (s természetesen nem műalkotások) esetében. Valószínűleg ezeket maguk az alkotók is elsősorban „provokációnak”, „érdekességnek”, netán „technikai” mérföldkönek szánták,³⁵² és mi sem értékelhetjük ezeket másként, ugyanakkor érdemes látni annak „veszélyét”, hogy a nyitott mű definíciója ezekre a kísérletekre is remekül ráillik: emlékezhetünk, hogy a nyitottság legradikálisabb (3) szintjén is kritérium az univerzális nyitottság (1) jelenléte, itt azonban egyáltalán nem tapasztalhatjuk ez utóbbit. A fenti „mozgásban lévő irodalmi művek” szerzői elméletileg ugyanúgy „rábízzák” a befejezést a „befogadóra” a saját maguk kreálta játékszabályokon belül, mégis egyértelmű, hogy formáról, s a rá jellemző *closure*-ről itt a legkevésbé sem beszélhetünk (s ezzel együtt nyitott *műről* sem, csakis nyitottságról). Mint ahogyan befogadói „interpretációról” sem, hiszen az előre megírt sorok véletlenszerű beillesztése bizonyos szintén előre megkreált pozíciókba nehezen tekinthető értelmező tevékenységnek.

Elhamarkodott lenne ugyanakkor azt állítani, hogy a „mozgásban lévő irodalom” eleve kudarcra lenne ítélve, a fenti esetek vizsgálata mindenesetre rávilágíthat, hogy a nyitottság esztétikai értelmű definíciója pontosításra szorul. Nem zárhatjuk ki az elvi lehetőségét egy bár fizikai értelemben is „mozgásban lévő”, de a *closure* (lezárás) követelményeinek (s ezzel az

³⁵⁰ Működési elvét jól szemlélteti az alábbi weboldal:

<http://permutations.pleintekst.nl/queneau/poemes/poemes.cgi#blocked>

³⁵¹ Papp Tibor: *Disztichon Alfa*. Párizs – Bécs – Budapest. Magyar Műhely, 1994.

³⁵² Bár ebben azért nem lehetünk mindig biztosak: az imént hivatkozott Papp Tibor például – teljesen alaptalanul – versgenerátortól azt „reméli, hogy eme nyelvi és verstani adottságok kielégítésén túl a versek esztétikai élvezetet nyújtanak, annak ellenére, hogy a forma deákos, a szöveg viszont avantgárd. Olyan élvezetet, amelyet az olvasó mai versek olvastán érez, olyat, amelyet mai versektől elvár.” Ld. Papp Tibor: *i. m.* 7. o. Mindezt talán felesleges is mélyebben bírálni (már ha hihetünk e szándék komolyságában), mivel már a „mai” olvasó „elvárásainak” „kielégítése” mint lehetséges esztétikai „forrás”, vagy a „külső” versforma és a „belső” esztétikai forma összetévesztése is abszurdá teszi az elgondolást.

univerzális, 1. szintű nyitottságnak) is megfelelő műnek, ám ehhez a korábban látott meghatározásokban jelentősen túlértékelt úgynevezett *lehetőségmező* drasztikus redukciójára lenne feltétlenül szükség, hogy a „fizikai” / mediális mozgás mellett a „mentális mozgásnak” is maradjon *elegendő* tér. Ebben a kérdésben az elmélet síkján jelenleg talán nem lehet többet mondani, a problémához nyilvánvalóan a „gyakorlati” műelemzések vagy műelemzés-kísérletek fognak közelebb vinni a dolgot a második részében. Az oximoronnak tűnő „nyitott forma” terminusának további teoretikus megalapozása kapcsán azonban újra segítségül hívhatjuk Umberto Eco elméletét, aki bár a *Nyitott műben* némileg még „túlhangsúlyozta” a befogadó „jogait” azáltal, hogy (például a 3. szintű nyitottág minimális rögzítettsége és a maximális potencialitása okán) *számtalan* interpretációnak adott elvi lehetőséget (a 3. szinten konkrétan minden *felhasználást* egyenrangúként és legitimként fogadott el), később, s leginkább *Az értelmezés határaiban* már jóval határozottabban érvel a korlátok, az értelmi lehatárolások s a *valódi* interpretációk fontossága mellett. Mindennek hangsúlyozása számunkra azért lényeges, mert azt, hogy egy-egy interpretációt egyáltalán „helyesnek” lehessen elfogadni, nyilvánvalóan az adott szöveg lehatároltsága teszi lehetővé – láttuk, a fenti, 3. típusú nyitottságra hozott, a végtelenségig rögzíthetetlen „irodalmi” példák tulajdonképpen nem adnak lehetőséget sem „valódi”, sem „hamis” interpretációkra (ahogyan erre a „csak a forma interpretálható”-frázis is utalt korábban). Eco magyarája a *Nyitott mű* inkább kortárs, neoavantgárd érdeklődése és a hozzájuk kapcsolódó nyitottság tárgyalása után (helyett) kvázi „visszatér” az univerzális nyitottságfogalom (1) nem elhanyagolható esztétikai kérdéséhez, s ezen belül ahhoz, hogy a nyitottság miként korlátozható, hogy az *formává* válhasson – s ez voltaképpen a korábbi gondolatmeneteket is árnyalhatja.

1.3.1.3. Határok és a kétféle végtelenség

Mint fentebb utaltunk rá, Umberto Eco az imént „univerzális nyitottságként” hivatkozott jelenséget *Az értelmezés határai* című könyvében (első megjelenés: 1990) részletesen tárgyalja. Az alábbiakban leginkább az ebben a műben megjelenő értelmi *korlátozások* természetét s a korlátatlanság kritikáját tekintjük át, valamint a műalkotásokkal esetlegesen kapcsolatba hozható végtelenségfogalmakra is kitérünk.

Az „értelmezés határai” kapcsán mindenekelőtt érdemes leszögezni, hogy az interpretáció nemcsak a műalkotásokra vonatkozik Ecónál, hanem tág értelmet kap,

voltaképpen az általánosan vett megismerés eszközét, alapformáját jelenti.³⁵³ Ez azért is fontos, mert Eco az értelmi határok meglétét ezáltal a leghétköznapibb tapasztalatok terepén kvázi magától értetődőként tudja bemutatni, hiszen nyilvánvaló, hogy már az alapvető emberi kommunikációt is teljesen ellehetetlenítené, ha az egymással folytatott diskurzusok jelentését illetően nem születnének konszenzusok, nem érzékelnénk a határokat a kontextuson belül elfogadható és a kontextuson kívül eső tartományok között. Tehát még ha a diskurzus vagy szöveg elvileg „végtelenféleképp” is értelmezhető, nem lehet megfelelő minden „végtelenfogalom”, hiszen nem „minden interpretációs aktusnak jó a vége”.³⁵⁴

A korlátlan értelmezhetőség szélsőséges példáját Eco a hermetizmus asszociációs jelentéssodródásában, „analógiai féktelenségében” vagy „interpretációs szócséplésében” látja (minden „szóban” valami más, valami mögöttes, „titkos jelentés” feltételezése),³⁵⁵ melynek a helyes interpretációs folyamatban nyilvánvalóan nem lehet helye, hiszen valamiféle „gazdaságosságra” is szükség van. Vagyis az „értelmezés szabadságáról szóló diskurzusnak mindig a szó szerinti értelem védelmével kell kezdődnie”,³⁵⁶ s ez természetesen nem a szó szerintiség legszűkebb szintjét jelenti.³⁵⁷ A szövegekhez való közelítés „optimális” módja tehát

³⁵³ „...az interpretáció – a feltételezésen vagy az abdukción alapulva [...] – a szemiózis azon mechanizmusa, amely nem csupán a szándékosan, más emberi lények által létrehozott üzenetekhez való viszonyunkra képes magyarázatot adni, hanem az emberek (és talán állatok) és az őket körülvevő világ közötti kölcsönhatások összességére is. Interpretációs folyamatokon keresztül, kognitív módon alkotunk világokat, aktuálisakat és lehetségeseket.” Ld. Eco: *Az értelmezés határai*. 16–17. o. Vö.: Kelemen János: *i. m.* 29. o.: „[Eco] egyrészt olyan széles interpretációfogalmat kínál, mint amilyen a hermeneutikai stúdiumokban szoktunk találkozni, másrészt az interpretációt megismerési fogalomként vezeti be. Az interpretáció ezek szerint a világhoz való megismerési viszonyunk alapformája.”

³⁵⁴ „Még a legradikálisabb dekonstrukcionista is elfogadja, hogy vannak botrányosan elfogadhatatlan értelmezések. Ez azt jelenti, hogy az értelmezett szöveg megköti az értelmező kezét. Az értelmezés határai egybeesnek a szöveg jogaival (ami nem azonos azzal, hogy egybeesnének a szerzőéivel).” Eco: *Az értelmezés határai*. 19. o.

³⁵⁵ „...minden játék rákként burjánozhat [az értelmezésben] a végtelenségig az asszociációk szövetében, az egyik a fonetikai hasonlóságon alapul, a másik a feltételezett etimológián, a harmadik a jelentés analógiáján; szinonimák, homonímiák és poliszemiák váltják egymást, a jelentés szüntelenül csúszkál, minden új asszociáció veszni hagyja saját alapját, hogy új kikötők felé vegye az irányt, a gondolkodás pedig állandóan felégeti maga mögött a hidakat.” Eco: *Az értelmezés határai*. 155. o.

³⁵⁶ Eco: *Az értelmezés határai*. 38. o. „Nincs senki, aki nálam erősebben pártolná az olvasatok megnyitását, de a probléma mindazonáltal annak megállapítása, *mit kell megvédenünk, hogy megnyissuk*, nem pedig azé, *mit kell megnyitnunk, hogy megvédjük*.” Eco: *Az értelmezés határai*. 40. o.

³⁵⁷ Eco a szűkített, jelentősen lehatárolt és „elfogadható” értelmezések egy példjaként a középkori Biblia-olvasási tradíciót említi: „Amint egy szöveg „szentté” válik egy bizonyos kultúra számára, elszabadul vele szemben a gyanakvó olvasás, s ezzel a kétségtelenül túlzó értelmezés játéka. [...] Túl sok játékra persze nem ad módot egy szent szöveg, mert általában valamilyen autoritás vagy vallási tradíció tartja fenn magának az értelmezés jogát. [...] A négy értelem középkori elméletét mindenekelőtt az jellemezte, hogy az Írásnak [...] ugyan négy értelme van, azonban (i) ezeket igen pontos szabályok alapján kell meghatározni és (ii) ezek, jöllehet a szó szerinti felszín alatt rejlnek, egyáltalán nem titkosak, sőt – azok számára, akik tudják, hogy kell helyesen olvasni a szöveget –

valahol a két szélsőség, a végtelen jelentéstulajdonítás és a szigorúan leszűkített értelem között pozicionálható, valahogy a következőképpen:

Ha elfogadjuk is, hogy a szöveg piknik, ahová a szerző csak a szavakat [...] viszi, nem feledhetjük, hogy – Austinnal szólva – a szavakkal dolgokat lehet csinálni; és nem ám bármit, hanem csakis azt, amire az illető szavak alkalmasak. Ha Hasfelmetsző Jack azt mondaná, azért tette, amit tett, mert megihlette rá az evangélium, hajlanánk arra a gondolatra, hogy legalábbis szokatlan módon olvasta az Újszövetséget. [...] A példa nem pusztán „szellemes” kíván lenni: azt állítja, hogy van legalább néhány eset, amikor mindenki elismerné, hogy egy adott értelmezés fenntarthatatlan. Falszifikációs bizonyítéknak ennyi is elegendő. [...] Van értelmük a szövegeknek, vagy több értelmük is van: azt viszont nem mondhatjuk, hogy egy sincs, vagy hogy mindegyikük egyformán jó.³⁵⁸

Ha az a szöveg legalábbis valóban „szöveg”, valóban *forma*, amely megköveteli az interpretációt. Eco felidézi a *Hamlet*ből, amikor Polonius és a dán királyfi nehezen jutnak konszenzusra egy felhő *alakjával* kapcsolatban, egyszer tevének, másszor menyétnek vagy cethalnak látják – mi pedig csak akkor foglalhatnánk állást a kérdésben, „ha visszatérnénk megnézni azt a felhőt”,³⁵⁹ ironizál Eco. S persze ez akkor sem interpretáció volna, hanem valóban csak egy „állásfoglalás”, egy pusztá vélemény, mivel a tűnékeny, gyorsan tovasikló, transzformálódó felhőnek nyilvánvalóan nincsen „körvonalazható” alakja (amorf), s ilyen tekintetben ezt akár metaforaként is használhatnánk a korábban példaként említett „efemer”, „mozgásban lévő” irodalmi produktumokra. A tetszőleges figura e „belelátása” sokkal inkább közelít egyfajta naiv befogadáshoz (szemantikai értelmezés), mint a többnyire a műalkotások által megkövetelt „gyanakvó”, kritikai „olvasáshoz”, vagy mondhatni újra-olvasáshoz (szemiotikus értelmezés) – nem azért „térhetnénk vissza” tehát a felhőhöz, hogy „elmélyedjünk” benne, hogy „ízlelgessük” vagy újraértelmezzük *ugyanazt*, hiszen ez az „ugyanaz” nem létezik, abszolút módon rögzíthetetlen, s ez kizár mindenfajta valódi kritikai munkát. A művészi igényű szöveg mint valódi forma, szűkítve immár az esztétika terepére, előírja, implikálja azonban mindkét fenti (naiv és kritikai) olvasástípust, ahol előbbi a „szöveg lineáris manifesztációját” ruházza fel értelemmel, míg utóbbi inkább a szöveg „non-lineáris” szerkezeti mintázatainak módszeres felismerésével áll összefüggésben (a „felhő-szövegben” persze már a „lineáris” befogadás is nehézségekbe ütközik, hiszen az kvázi „menetközben” is

nyilvánvalóak.” Eco: *Az értelmezés határai*. 140. o. „A középkori társadalom [...] minden enciklopédikus energiájával azon volt, hogy interszubjektív módon rögzítse az értelmezések határait”. Eco: *Az értelmezés határai*. 158. o.

³⁵⁸ Eco: *Az értelmezés határai*. 80–81. o.

³⁵⁹ Eco: *Az értelmezés határai*. 82. o.

változik egy olyan „lehetőségmezőben”, amelynek „pszeudo-határait” „égboltnak” hívhatnánk – vagyis korlátlanul (rossz végtelenség)).

A műszövegnek tehát olyan „Dinamikus Tárgynak”³⁶⁰ kell lennie, amely egy „jó értelemben” vett végtelenséget megengedve ugyanaz, „önmaga” tud maradni – egy kissé távolabbi matematikai hasonlattal élve az úgynevezett *megszámlálhatatlanul végtelen* helyett tehát a *megszámolhatóan végtelen* fogalmát kellene érvényesítenie.³⁶¹ Vagyis ahogyan a végtelen halmazoknak is meg lehet különböztetni a *méretét*, az „esztétikai végtelent” is el lehet, és el is kell választani a nem-esztétikai „rossz végtelentől”. Mint fentebb láthattuk, Zoltai Dénes ez utóbbi terminust Hegel nyomán idézi is, és némi absztrakcióval az általa kritika alá vont esztétikai tárgyakra is vonatkoztatja (1.3.1.1.), vélhetően azért, mert a hegeli rossz végtelenség tulajdonképpen az értelem azon játékára, mozgására utal, mely folyamatosan, *kilátástalanul* és korlátlanul lép át és képez meg újabb (fogalmi) határokat anélkül, hogy *szintetizálna*. A hegeli értelemben vett rossz végtelenség elméletileg a „valóságon túl” van, egy potencialitást jelent, mely csak „negációja a *reálisan* tételezett végesnek [...] mivel *csak* mint negatív van meghatározva, nem foglalja magában a *létezés* affirmációját; sőt csak negatívként megrögzítve *nem is mondják létezőnek* – hiszen elérhetetlen.”³⁶² Ezek után természetesen érdemes kitérni az igazi vagy „jó” végtelenség hegeli fogalmára is, mely ezzel szemben az aktualizálódott *létezésre* utal, „nem pedig meghatározatlan, elvont létre”, mely az „elvont negációval szemben affirmatívan van tételezve, a realitás magasabb értelemben”,³⁶³ konkrét tartalommal. Ez a

³⁶⁰ Eco: *Az értelmezés határai*. 520. o.

³⁶¹ A halmazelmélet többféle végtelenfogalommal dolgozik, s ezeket „méret” szerint sorba is tudja állítani. Ezek közül a „legkisebb” a „megszámlálható végtelen”, melynek elnevezése is mutatja, hogy meg lehet számolni az elemeit (elemeihez egyszer felhasználandó természetes számokat tudunk rendelni, azaz: A halmaz számossága megszámlálhatóan végtelen, ha létezik $A \rightarrow N$ bijektív leképezés, ahol N a természetes számok halmaza), melynél természetesen „nagyobb” a „megszámlálhatatlan végtelen” (például valós számok), melyeknek elemei nem fejezhetők ki természetes számokkal. Ld. például Szalkai István: „Számosságok”. In <https://math.uni-pannon.hu/~szalkai/Szamoss1www.pdf>; vagy Velkey Kristóf: „A végtelen fogalma a matematikában”. In https://web.cs.elte.hu/blobs/diplomamunkak/bsc_mattan/2011/velkey_kristof.pdf

³⁶² Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *A logika tudománya*. Ford. Szemere Samu. Budapest, Akadémiai, 1979, 122. o. „A végtelen van előttünk; természetesen túlmegyünk rajta, mert új határt tételezünk, ezzel azonban inkább csak visszatérünk a végeshez. Ez a rossz végtelenség Ez a rossz végtelenség magában véve ugyanaz, ami az állandó kellés; a végesnek negációja ugyan, de valójában nem tud tőle szabadulni. [...] A végtelenig menő progresszus tehát csak ismétlődő egyformaság, ennek a végesnek és a végtelennek egyazon unalmas *váltakozása*.” Hegel: *A logika tudománya*. 116. o. Ld. még 120. o.: „túlmegyünk egy határon, negáljuk a végest. Most tehát ennek túlsója, a végtelen van előttünk, de ebben újra keletkezik a határ; így a végtelenen való túlmenés van előttünk. [...] e túlmenések mindegyike külön kezdet, új aktus, úgyhogy itt széjjelesnek”; vagy ld. 113. o.: „A végessel, a léttel bíró meghatározottságok, a realitások körével szemben a végtelen a meghatározatlan üresség, a végesen túli, amelynek magábanvaló-léte nem a létezésében van, amely meghatározott létezés.”

³⁶³ Uo.

megismerés jól ismert dialektikus mozgásából ered (tézis – antitézis – szintézis: vagyis a magánvaló önmegismerése nem közvetlenül, hanem csak egy közvetett lépés, az önmagától való elidegenedés révén jöhet létre, s ezen ellentmondás vagy különbség tudatában visszatérhet önmagához),³⁶⁴ s éppen ebben az ellentmondásban rejlik az immanens („jó”) végtelen, mivel generálja a további megismerő tudati munkát, s így az újabb ellentmondás tételezését a „rendszeren belül”, vagyis az *abszolút tudás* e szintetizáló folyamatában.³⁶⁵ Hegel a „jó” és „rossz” végtelenség különbségét szemléletesen világítja meg:

A [rossz] végtelenbe menő progresszus képe az *egyenes vonal*, amelynek két határán csak a végtelen van s mindig csak ott van, ahol a vonal – s ez a létezés – nincsen, a vonal pedig kimegy e nem-létezéséhez, azaz a meghatározhatatlanba. A magába visszahajló, igazi végtelenség képe a *kör*, a magát elért vonal, amely zárt és egészen jelenvaló...³⁶⁶

A végtelen fogalmi között tehát Hegel is különbséget tesz, és a termékeny, azaz a szintetizálásra lehetőséget adó végtelent tulajdonképpen a *körbehatároló* jellegben mutatja ki (a körbehatárolás lehetővé teszi a realitást), magyarul ez lehet az a *végtelen*, amellyel a műalkotás mint szintén szintetizáló forma és *realitás*, mint a dialektikus mozgást magában foglaló dinamikus tárgy is talán összefüggésbe hozható. Említettük ugyanakkor, hogy amikor Zoltai párhuzamba állítja az aszemantikus, de alapvetően művészi igényű („modern”) alkotásokkal a hegeli rossz végtelenség fogalmát (s ezáltal a „jó” végtelenséget impliciten a „valódi” műalkotáshoz rendeli), némi absztrakciót alkalmaz, hiszen az eredetileg a tudati működésre vonatkozó hegeli elgondolások immár egy tudati „produktum” (mint műalkotás) szintjén kerülnek alkalmazásra. Ez a párhuzam, mely valóban inkább csak egyfajta érdekes korreláció, s nyilvánvalóan nem tekinthető minden ponton érvényesnek (ráadásul a végtelenséget az idézett helyeken Hegel sem esztétikai vonatkozásban tárgyalja), bizonyos szempontból termékeny lehet, ha el kívánjuk választani a mozgásban lévő irodalmi alkotások fenti példáinak (3. nyitottsági szint) „szélsőséges” végtelenjét az esztétikai végtelentől. Ez

³⁶⁴ G. W. F. Hegel: *A szellem fenomenológiája*. Ford. Szemere Samu. Budapest, Akadémiai, 1979. 51–54. o.

³⁶⁵ Ld. még ehhez például Czétány György: „A transzcendens végtelen és az immanens végtelen”. *Különbség* 2014/1. (http://epa.oszk.hu/03300/03360/00016/pdf/EPA03360_kulonbseg_2014_1_10.pdf): „Ez az ellentmondás érvényesül minden egyes megismerési aktusban, a tudatnak és tárgyának minden viszonyában. A dialektika tudománya [...] a különböző tudati alakok ellentmondásainak egymásból következő kifejtése, azoknak megszüntetve megőrzése egy újabb tárgyban és tudati alakban, vagyis egy újabb ellentmondásban. [...] A szellem épp önmaga ellentmondásban rejltő végtelenségének a tudata, és e tudat által az, ami.” 133–134. o. Vö. még például Glenn Alexander Magee: „Infinity”. In *The Hegel Dictionary*. Continuum Philosophy Dictionaries, Continuum, 2011.

³⁶⁶ Hegel: *A logika tudománya*. 122. o.

alapján ugyanis úgy tűnik, hogy előbbi az örökös potencialításra vagy meg nem valósíthatóságra (a véges pusztá negálására), s ezzel együtt a „rossz végtelenségre” utal.

Az aszemantikusnak tekintett rossz végtelenség, ha visszatérünk immár Eco rendszeréhez, tulajdonképpen a hermetikus sodródásban fedezhető fel *Az értelmezés határai* lapjain, melyben a jel úgy értelmeződik, hogy az alapján mindig valami *mást* lehet megtudni, s ahol ezáltal a „konnotációk úgy burjánzanak, mint a ráksejtek”. A jó végtelenség ugyanakkor, maradvá még mindig a párhuzamnál, sokkal inkább az Eco által idézett Charles Sanders Pierce-i végtelen szemiózis mintáját követheti, miszerint a jel (vagy szöveg) alapján valami *újat* (s nem pedig valami rajta kívüllevőt, *mást*) tudhatunk meg.³⁶⁷ A továbbiakban mi eszerint fogjuk érteni és alkalmazni tehát a „rossz” és a „termékeny” végtelenség terminusait. A pierce-i modellben a szöveg – mely eleve azért lehet csak szöveg, azaz forma, mert *hierarchikusan* szerveződik, lehatárolódik, fókuszra vesz fel³⁶⁸ – implikálja, kijelöli a maga potenciális értelmezhetőségének, határokon belüli, de virtuálisan persze végtelen terét, melyen belül az olvasó – aki eleve azért lehet olvasó, mert *értelmez* – nem tetszőlegesen válogat, hanem ő maga is egy bizonyos nézőpontból, egy bizonyos attitűdnek megfelelően, egy bizonyos kognitív „cél” alapján, egy megfelelő relevanciaskála mentén *olvas ki* értelmet. Az imént említett „virtuálisan végtelen” teret Eco „C”-térnek is nevezi, mely a magas szintű emberi viselkedésre, például egy esztétikai tárgy befogadására jellemző, szemiozikus processzusra utal. Egy egyszerű didaktikus folyamatban „A”-ból szükségszerűen és *közvetlenül* következik „B” (például inger-válasz, gombnyomás-csengetés), ezzel szemben a szemiozikus folyamat triadikus: az „A” és „B” között egy *közvetítő* elem, a „megjósolhatatlan” és potenciálisan végtelen „C”-sorozat áll, a „választás tere” (például egy bekövetkezett dolog lehetséges okainak hipotézisei).³⁶⁹ Nem a „tetszőleges” választás terepe ez tehát, hanem egy adott vagy meghatározott jelenségegyüttesből következik úgy, hogy eközben nem lesz didaktikus, teleologikus vagy

³⁶⁷ Ez azt jelenti, hogy „az egyik interpretánstól a másikig vezető úton a jel egyre több meghatározást kap mind extenzióját, mind intenzióját illetően. [...] Egy jel legtávolabbi következményeinek összességét tartalmazza vagy sugallja. Mindazonáltal az összes megismerése pusztá szemiozikus lehetőség, mely kizárólag egy adott kontextusban vagy egy adott nézőpontból aktualizálható. A szemiózis virtuálisan határtalan, de kognitív céljaink megszervezik, keretbe foglalják és redukálják ezt a határozatlan sorozatot és végtelen lehetőséget.” Eco: *Az értelmezés határai*. 507–508. o.

³⁶⁸ „Bizonyos információegységek inkább fókuszba kerülnek, mint mások, melyek kevésbé tűnnek fontosnak. [...] bizonyos információk a diskurzus háttérében helyezkednek el, míg mások különösen ki vannak emelve. Lehetetlen elkerülni a fontossági sorrend bevezetését a diskurzusba: muszáj „belehelyeznünk” gondolatainkat a szavak és mondatok lineáris rendjébe, és a szintaxis teszi lehetővé számunkra [...], hogy közlendőnk fő és alárendelt proposíciók struktúrájába rendezzük.” Eco: *Az értelmezés határai*. 429. o.

³⁶⁹ Eco: *Az értelmezés határai*. 340–352. o.

közvetlenül ok-okozati (ahogyan ezt „A teleológia kritikája” című fejezetben is érintettük). A „Dinamikus Tárgy”³⁷⁰ mint egzakt vagy „objektív” módon determinálhatatlan, s pusztán különböző *közelítések* útján felfogható szövegműalkotás ezt a „termékenyen végtelen” „C-teret” mint korlátozott szabadságot képezi meg, amelyben a formajelleg (fókusz, hierarchia, elrendezés) miatt funkcionál tehát a lehatároló mozzanat (terminusunkkal *closure*), mely aztán különféle, szintén *fókusszal* („habitussal”) rendelkező érvényes interpretációkat implikálhat. A lehetséges interpretációk körének korlátozását Eco másutt ontológiai érveléssel is szemlélteti,³⁷¹ amennyiben a lét szintén olyasvalami, amelyről nem lehet „bármit” mondani, amely egy bizonyos ponton megállásra kényszeríti a hermeneutikai „okoskodást”: van ugyanis – a műalkotáshoz hasonlóan – egyfajta „kemény alapja”, amely ellenáll, határokat szab a korlátlan diskurzusnak, s ezáltal megteremti a lehetőségét a valódi értelmező tevékenységnek.³⁷²

Hogy a szükséges lehatárolások vagy törvényszerűségek egy műalkotás mint „kis világ” (mint koherencia) alapvető sajátosságai, azt a „bebútorozottság” fogalma is alátámasztja: egy narratív lehetséges világot eleve „bebútorozottnak” (s nem pedig üresnek, absztraktnak) tételezünk, mely a maga kijelölte szabályszerűségek mentén szerveződik a továbbiakban: a narratív világ a „kezdet kezdetén” még egy végtelen potencialitás, ám előrehaladván benne az fokozatosan és logikusan szűkíti le a lehetőségek terét:

Egy narratív lehetséges világot egy sor lehetséges kifejezés ír le, melyeket az olvasónak úgy kell értelmeznie, mintha a dolgok egy lehetséges állására vonatkoznának, melyben ha p igaz, akkor nem p hamis [...] A dolgok ezen állását tulajdonságokkal rendelkező individuumok konstituálják. [...] Ezeket a tulajdonságokat bizonyos törvények irányítják, oly módon, hogy egyes tulajdonságok ellentmondhassanak egymásnak, és egy adott x tulajdonság implikálhassa y tulajdonságot. [...] Az individuumok megváltozhatnak, elveszíthetnek vagy felvehetnek új tulajdonságokat.³⁷³

³⁷⁰ Eco: *Az értelmezés határai*. 520. o.

³⁷¹ „... a lét nem lehet más, mint az, ami sokféleképpen mondható. [...] minden olyan kijelentés, amely arról szól, ami van s ami lehetne, magában foglal valamiféle választást, távlatot, nézőpontot.” Eco: *Kant és a kacsacsőrű emlős*. Ford. Gál Judit. Budapest, Európa, 1999. 56. o. skk.

³⁷² „Amikor kemény alapot említék, nem valami szilárd és kézzelfogható dologra gondolok, valamiféle „magra”, amit a létet harapdálva egy szép napon lecsupaszíthatnánk. [...] Inkább azokat a talán mozgó, vándorló *ellenállási vonalakat* próbáljuk feltérképezni, amelyekbe beleütközve – még ha nincsenek is előzetesen felállított szabályok – az okfejtés „beragad”, s a következtetlenség kísértete, gyanúja telepszik rá, vagy pedig egyfajta afáziás rohamban végleg elakad. [...] [a határ] nem jelenti a hermeneutikai tevékenység tagadását, sőt inkább feltétele annak. [...] Minthogy a létről abban a tudatban beszélünk, hogy legalább egy határ létezik, nem hagyhatjuk abba a kérdezősködést anélkül, hogy utána ne járnánk, vannak-e netán más határok is.” Eco: *Kant és a kacsacsőrű emlős*. 66–67. o. Vö. Kelemen János: *i. m.* 34. o.

³⁷³ Eco: *Az értelmezés határai*. 301–303. o.

Eco *A rózsá neve* „Széljegyzet”-ében is utal arra, hogy a művészi alkotómunka (világalkotás)³⁷⁴ lényege valójában a „berendezés”, az elemek elrendezése, a „mögöttes” világ létrehozása, mely szükségszerűen magában foglalja a kötöttségeket is: bármennyire legyen is egy fiktív világ egészen valószerűtlen, lényeges lesz, hogy még ez az „irreális” világ is a kezdetekkor meghatározott struktúrák szerint működjön, épüljön fel.³⁷⁵ Ahogyan ez tehát például *A rózsá nevében* is történt, ahol Eco ezúttal az alkotó szempontját képviseli teoretikusan – s mint az már a korábban említett hipotézisből is kitűnhetett, ennek így kell történnie minden esztétikai érvényességre számot tartó narratív szövegben, vagyis e „határok közötti nyitottságnak” nemcsak a „klasszikusan” szerkesztett művekben, hanem a szándékos nyitottság „radikálisabb”, 2. és 3. szintjén is elvileg munkálnia kell(ene). Eco írja a 2. szintű nyitottságnak megfeleltethető Joyce-i *Finnegans Wake* kapcsán, hogy az

azért jó képe a végtelen szemiózis univerzumának, mert teljes jogú szöveg. A „nyitott” szöveg is szöveg, és egy szöveg végtelen sok különböző értelmezés alapja lehet anélkül, hogy az összes lehetséges olvasatot megengedné. Lehetetlen megmondani, hogy melyik egy szöveg legjobb értelmezése, de megállapítható, hogy mely értelmezések tévesek. A végtelen szemiózis folyamatában bármely csomóponttól bármely másikig el lehet jutni, de az útvonalakat kultúrtörténetileg valamiképpen legitimált kapcsolódási szabályok kontrollálják. [...] egy-egy szöveg mindig organizmus, belső relációk rendszere, mely bizonyos lehetséges kapcsolatokat aktualizál, másokat viszont lefojt.³⁷⁶

Mindez tehát azért lehetséges, mert a „modern” vagy „szándékosan nyitott” műnek is alapvetően *formának* kell lennie – s számunkra mindenekelőtt ez jelenti a lényegi kiindulópontot egyfelől munkánk műelemző részéhez, másrészt pedig még ahhoz a következőkben vizsgálandó elméleti kérdéshez, hogy melyek e szándékolt 2. és 3. szintű nyitottság radikális szövegszervezésének „alapelvei”, valamint hogy ezek milyen kritériumok mentén tehetik lehetővé (vagy lehetetleníthetik el) a „felfogható” forma kialakulását.

³⁷⁴ A műalkotás „világszerűségének” hasonló gondolata kapcsán ld. újra Lukács György: *i. m.* 90. o. skk.

³⁷⁵ Eco: *A rózsá neve*. Ford. Barna Imre. Budapest, Európa, 2012. 703–705 o. Vö. Eco: *Kant és a kacsacsőrű emlős*. 68. o.: „A Lehetséges Világok a létnek egy másik tartományában találhatók. A lét bizonytalan horizontjában a dolgok folyása másképpen is alakulhatott volna. Nem kizárt, hogy létezhet egy olyan világ, amelyben a fajok között [...] más határok vannak, vagy esetleg egyáltalán nincsenek is határok [...] ha el is tudok gondolni egy olyan lehetséges világot, amelyben csakis nem-euklideszi geometriák érvényesek, a nem-euklideszi geometriát nem tudom elgondolni másként, mint hogy rögzítem a szabályait, azaz a határait.”

³⁷⁶ Eco: *Az értelmezés határai*. 164–165. o.

1.3.2. Irodalmi „térbeli fordulat”

A „posztmodern” ars poétikus lezáráskritikákkal foglalkozó fejezetben (1.1.1.) már érintettünk néhány olyan általános alkotói „elvet” vagy ötletet, amelyek meg kívánják „törni” a „klasszikus” felépítésű szövegek „konvencionálissá” vált struktúráját, fel akarják számolni a „lineáris” szerkesztésmódot. Időszerű, hogy az előirányzott alkotói eljárások kapcsán most egyfelől közelebbről is megfigyeljünk bizonyos *konkrét* szövegalkotási vagy szövegszerkesztési módokat, minthogy ezek végtére is a minket érdeklő „posztmodern-éra” szándékolt, radikális nyitottsági szintjeiről nyújtanak képet, másfelől pedig hogy tárgyaljuk az úgynevezett „térbeli fordulatot” is, mely a fenti irodalmi jelenség kvázi szellemtörténeti kontextusaként is értelmezhető.

Láttuk például, hogy a „zűrzavarhoz hasonlító élet” Raymond Federman szerint kvázi megakadályozza, hogy a „modern” cselekmény immár logikus ok-okozati sor alapján épüljön fel, így tulajdonképpen egy olyan „új írástechnikát” szorgalmaz, amely akár tipográfiai is körkörös, váratlan alakzatokat ölthet, „meg-megismétli önmagát, előre- s visszakanyarodik”, s melyben a szövegrészek többféle sorrendben, szinte „szimultán” is olvashatók lehetnek;³⁷⁷ Ronald Sukenick „eszményi szövege” is hasonlóképpen, folytonos „ugrások”, előre- és hátrafelé mozgás mentén szerveződne, hogy új, megjósolhatatlan kapcsolatokat, egyezéseket hozzon létre³⁷⁸ – s ez egybecseng a különböző „szövegtömbök” *egymásmellé helyezésével*, ahogyan arra Michel Butor is utalt.³⁷⁹ A „metaforikus” szférából mindezt, emlékezhetünk, William S. Burroughs (de említhetnénk Brion Gysint is) már a konkrét *szövegszeletelésekkel* viszi a szó szerintiség szintjére,³⁸⁰ mellyel voltaképpen megidézi a dadaista Tristan Tzara közismert provokációját is, miszerint a versíráshoz csupán egy ollóra és egy újságra van szükség: ha egy felszeletelt cikk szavait ugyanis tetszőlegesen kiválogatjuk egy kalapból, olyan „művet” „alkothatunk”, amely „hasonlítani fog” saját magunkra (saját „esetlegességünkre”). Ám nézetünk szerint ez sokkal inkább hasonlít a korábban látott „mozgásban lévő” „irodalmi” (vagy éppen nem-irodalmi) példákhoz (Mallarmé, Boulez, Queneau, Papp Tibor stb.), amelyekben a *forma* megvalósulása nyilvánvalóan tökéletesen ellehetetlenül. Mindenesetre jól kivehető, hogy e fenti produktumok vagy inkább elgondolások közös pontja a *kombináció*

³⁷⁷ Raymond Federman: „Szürfikció” – négy észrevétel a regényírás jövőjéről”. *Helikon* 1987, 1-3. (A posztmodern amerikai irodalom). 155–157. o.

³⁷⁸ Ronald Sukenick: „Tizenkét kompozíciótani kitérő”. *Helikon* 1987, 1-3. (A posztmodern amerikai irodalom). 153. o.

³⁷⁹ Michel Butor: „Regénytechnikai kutatások”. 115. o.

³⁸⁰ Uo.

fogalma, amely a körkörös, a hálózatszerű és enciklopédikus szerkezettel egyetemben vitathatatlanul fontos szerepet játszik a szándékolt nyitottsági szintek (2-3.) szerkesztési elvei között.³⁸¹ Hogy mindez miért alakulhatott így, azt részben már megközelítettük az elsősorban a „nagy elbeszélésekkel szembeni bizalmatlanság” értelmében vett posztmodern háttér (lásd 1.1.1. fejezet) és a strukturalizmus–posztstrukturalizmus átmenet (1.1.2. fejezet) vizsgálatával, azonban ez a jelenség szintén beleillik a „térbeli fordulatnak” (*Spatial Turn*), vagy esetünkben inkább „irodalomelméleti térbeli fordulatnak” nevezett szellemi áramlatba, mely elméletileg (látszólag?) akár konkrét szövegépítési technikákkal is összefüggésbe hozható.

Az úgynevezett „térbeli forradalmat”, mely a XX. századi történelmi traumák ismeretében már a szellemtudomány részéről is végleg „leszámol” az egyenesvonalú fejlődéstörténetek és az abszolút tér koncepciójával,³⁸² többnyire Henri Lefebvre és Michel Foucault nevével kapcsolja össze a tudománytörténeti hagyomány. A városszociológus-filozófus Lefebvre 1974-es *La production de l'espace* (a tér termelése) című könyvében

³⁸¹ Ahogyan arra Italo Calvino is utal, aki szerint a XX. század legnagyobb regényteljesítményei a „nyitott enciklopédia” elvén alapulnak: „még ha [a nyitott] jelző nyilvánvalóan ellentmond is az *enciklopédia* főnévnek, amely hagyományos jelentése szerint zárt egységben kívánja fölmutatni a világ teljes ismeretanyagát. Ma már nem képzelhető el másféle teljesség, mint elvben létrejöhethető, föltételezett, sokszoros.” Ld. Italo Calvino: *Amerikai előadások*. 142–143. o.

³⁸² A végletekig leegyszerűsítve ez a tér mint statikus tartály, „üres edény”, kvázi az idő „tárolóhelye” elképzelésére utal, melynek nincs hatása a benne lévő tárgyakra, dolgokra (s melyet az ezt a koncepciót megkérdőjelező irodalomelméleti formalizmus kapcsán már érintettünk.), s amelyet voltaképpen csakis egy „objektív megfigyelő” „érzékelhet” abszolútként. A „térbeli forradalom” ugyanakkor a „relatívnek” nevezhető „flexibilisebb”, „szubjektívebb” térfelfogásból indul ki és Leibniz meghatározására utal, miszerint a tér az együtt-létezés (koegzisztencia) *rendje* (Gottfried Wilhelm Leibniz: *Initia Rerum Mathematicarum Metaphysica*, idézi tőle például W. J. T. Mitchell: „Spatial Form in Literature. Toward a General Theory.” *Critical Inquiry*, 1980 Vol. 6, No. 3. 543. o.), mely azt is lehetővé teszi, hogy a tér immár a változó (és együtt létező) értelem-összefüggések struktúrájaként, relációk és események helyeként értelmeződhessen, ahol a dolgok nem passzív „benne-levők”, hanem maguk is térkonstruáló szereppel bírnak – mint ahogyan például az esztétikai tárgyak is. Ld. ehhez például Martin Heidegger: „A művészet és a tér.” In „...*költőien lakozik az ember...*”. *Válogatott írások*. Ford. Bacsó Béla. Budapest – Szeged: T-TWINS – Pompei, 1994. 211–218. Ld. még például Ernst Cassirer: „Mitikus, esztétikai és teoretikus tér.” Ford. Utsi Krisztina–Teller Katalin. In Bacsó Béla, szerk. *Tér – fenomen – mű*. Budapest, Kijárat, 2011. A különböző térfilozófiai összefoglalókhoz ld. például Dolf Grünbaum: *Philosophical Problems of Space and Time*. New York, Knopf, 1963; Hans Reichenbach: *The Philosophy of Space and Time*. Ford. Maria Reichenbach – John Freund. New York, Dover, 1957; J. J. C. Smart: *Problems of Space and Time*. New York, Macmillan, 1964.; Richard Swinburne: *Space and Time*. London, MacMillan and Co., 1968. A térbeli fordulat szellemtudományi előzményeihez magyar nyelven ld. például „A tértapasztalat esztétikai, történeti és kultúratudományi koncepciói a 20. században” (72058. sz. OTKA-pályázat, 2008-2011. ELTE BTK MMI, Filozófiai, Germanisztikai, Magyar Irodalom és Kultúratudományi Tanszék) In <http://esztetika.elte.hu/kutatas/a-tertapasztalat-esztetikai-torteneti-es-kulturatudomanyi-koncepcioi-a-20-szazadban/>, s például az ennek keretein belül lefordított művet: Michel de Certeau: *A cselekvés művészete. A mindennapok leleménye I*. Ford. Sajó Sándor – Szolláth Dávid – Z. Varga Zoltán. Budapest, Kijárat, 2010.

olvasható az a kvázi „programadó” gondolat, mely szerint az einsteini tudományos forradalomnak is köszönhetően

1910 körül a biztos tér összetört. Megszűnt a tudás (*savoir*), a társadalmi gyakorlat, a politikai hatalom józan tere, a mindennapi diskurzus tere, mint az absztrakt tér, csakúgy, mint a kommunikáció csatornáit és közege; de a klasszikus perspektivikus tér, és a geometria tere is, mely a reneszánszban alakult ki görög hagyományokon (Eukleidész tanaiból és a logikájából), s a nyugati művészetben és filozófiában testesült meg, a település és a város formájában. Annyi megrázkódtatás, annyi csapás érte, hogy ma csupán erőtlén pedagógiai realitása létezik – nagy nehézségek árán – a konzervatív oktatási rendszerben. Az eukleidészi és a perspektivikus tér mint referenciarendszerek megszűntek, együtt olyan korábbi „közhelyekkel”, mint a város, a történelem, az apaság, a zenei tonalitás, a hagyományos erkölcs stb., valóban döntő pillanat ez.³⁸³

Lefebvre ennek megfelelően különböző tértípusokra is hívja fel a figyelmet (érezelt tér, elgondolt tér, megélt tér), melyek közül ez utóbbi mondható kvázi a „művészet terének” – később a „térbeli fordulat” szintén jelentős teoretikusa, Edward Soja hasonlóan hármas felosztásban immár *Firstspace*-ről (valódi anyagi világ), *Secondspace*-ről (képzelt, térbeli reprezentációk), és *Thirdspace*-ről (a kettő kereszteződése) értekezik. E cizellálások akár konkrét megnevezésüktől függetlenül is mindenképpen világossá teszik, hogy a térnek nemcsak „geográfiai”, hanem ideológiai funkciója is van (például a városok perifériája a perifériára került társadalmi rétegek *helye*, s ha ismerjük valakinek a helyét, pozícióját vagy alapállását, az sokkal inkább egzisztenciális, ismeretelméleti jelentőségű), valamint hogy a térre többé nem lehet egy „abszolút tárgyilagos” megfigyelő „nézőpontjából” tekinteni, ez a „madártávlati” nézőpont ugyanis pusztán illúzió lehet – ezt a problémát már az „objektív idő” kapcsán is érintettük. A térbeli forradalom szimbolikus „manifesztumaként” tartható számon, közelítve immár a művészetelméleti kérdésekhez, Michel Foucault *Eltérő terek* című esszéje is, melynek a fentiekkel is rezonáló³⁸⁴ kvázi kiindulópontja szerint „jelenlegi” korunk

³⁸³ Idézi Süli-Zakar Szabolcs saját fordításában, ld. Süli-Zakar Szabolcs: *A térfelfogás tudományos és kortárs művészeti aspektusai a tércentrikus emlékművekben*. DLA-értekezés, MKE, 2014. 30. o. In http://doktori.mke.hu/sites/default/files/doktori/Dla_dolg%20Suli_Zakar%20Szabolcs_web.pdf

³⁸⁴ „Bachelard óriási életműve és a fenomenológusok leírásai arra tanítanak, hogy nem vagyunk egy homogén és üres tér lakói, ellenkezőleg, terünk telis-tele van minőségekkel és olykor a képzelet szülöttei népesítik be, elsődleges érzékelésünk tere egyben álmodozásainké és szenvedélyeinké is, amelyek olyan minőségeket hordoznak, amik a tér belső tulajdonságainak tűnnek; könnyű, éteri, áttetsző vagy éppen sötét, érdes, telizsúfolt tér ez; magaslati tér, a hegyormok tere, de lehet akár az alacsonyan fekvő vidékeké, az ingoványé, élő víz gyanánt áramló tér ez, megdermedt, megfagyott tér, sziklához vagy kristályhoz hasonlatos.” Michel Foucault: „Eltérő terek”. Ford. Sutyák Tibor. In Uő.: *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Debrecen, Latin Betűk, 1999. 148. o. Vö. például Gaston Bachelard: *A tér poétikája*. Ford. Bereczki Péter. Budapest, Kijárat, 2011.

talán inkább a tér korszaka lehet. Az egyidejűség, a mellérendeltség, a közel és a távol, a jobbra és a balra, a szétszóródás korát éljük. Olyan pillanat ez, úgy hiszem, amelyben a világ nem annyira az időn keresztül kibontakozó életként, hanem pontokat összekötő és szálakat keresztező hálóként tekint önmagára. Meglehet, helyénvaló volna úgy fogalmazni, hogy a napjaink vitáit átható ideológiai csatározások az idő jámbor ivadékai és a tér haragvó népe között dúlnak. A strukturalizmus – vagy legalábbis amit beleértünk e kissé általános megnevezésbe – erőfeszítése voltaképpen arra irányul, hogy az idők során megoszló elemek között viszonyok együttesét rögzítse, amelyek mellérendelés, szembenállás, kölcsönös implikáció, egyszóval valamiféle konfiguráció formájában jelenítik meg őket; s őszintén szólva szó sincs az idő tagadásáról, legfeljebb az időnek és történelemnek nevezett dolgok egy bizonyos kezelésmódjáról.³⁸⁵

Foucault arról ír 1967-ben, hogy legújabbban az úgynevezett szerkezeti helyek léptek a térbeli kiterjedés helyébe mind a modern technológiában (információk tárolása számítógépes memóriában, diszkrét elemek forgalma „tetszőleges kimeneti oldallal” például a telefon, gépjárművek esetében), mind a demográfia területén (az emberek új típusú „tárolási módja” kérdésében), s hogy ezeket a szerkezeti helyeket az elemek mint kvázi információgócok közötti szomszédossági kapcsolatok jellemzik, melyek „sorozatként, elágazásként vagy rácsozatként” (vagy relációs hálóként) mutatkoznak meg – azaz kontextus nélkül nem értelmezhetőek. Számunkra maga a tény talán kevésbé érdekes, hogy Foucault a későbbiekben a modern társadalmak úgynevezett heterotópiáit (ellenhelyeit vagy „eltérő tereit”) elemzi, melyek „kapcsolatban állnak” az összes többi szerkezeti hellyel, vagy pontosabban visszatükrözik, s kiforgatják azokat (menedékház, pszichiátriai klinika, börtön, öregek otthona, temető, múzeum, könyvtár, vásár, skanzen stb.), azonban az már lényegesnek tűnik, hogy mindezek a heterotópiák bizonyos értelemben az *idő feldarabolását* manifesztálják, minthogy az elemek tulajdonképpen nem-folytonos (diszkrét) módon állnak egymás-mellett (időhalmazos például a könyvtár, múzeum kapcsán) vagy éppen rendkívüli redukciót mutatnak (pillanatnyiság, időszakosság például a vásárok esetében). Voltaképpen erre a sajátos időkezelésre láthattunk ugyanis kezdeményezéseket az idézett regényforradalmárok (1.1.1.) teoretikus igényű írásai között is, de a posztstrukturalizmus tárgyalásakor már Roland Barthes-nál is találkozhattunk a „hálószerűség” elgondolásával a szövegek kapcsán:

az ideális szövegben számos és sokrétű hálózat akad, amelyek úgy alkotnak játékteret egymással, hogy egyik sem képes elfedni a másikat. Ez a szöveg a jelentők galaxisa; nincs kezdete, reverzibilis, több bejárattal rendelkezik, melyek közül egyik sem nyilvánítható nyugodt szívvel főbejáratnak. A szöveg által mozgósított kódok a *végtelenbe vesznek*, eldönthetetlenek [ami] a nyelvek végtelenségén alapul.³⁸⁶

³⁸⁵ Foucault: „Eltérő terek”. 147. o.

³⁸⁶ Barthes: *S/Z*. 16. o.

Ugyanakkor Gilles Deleuze és Félix Guattari talán még konkrétabban hozza összefüggésbe a hálót, pontosabban a *rizóma* botanikai terminusát a szövegek létmódjával és magával a gondolkodás szerkezetével. Közös művük, a *Capitalisme et schizophrénie* (*Kapitalizmus és skizofrénia*, 1980) második kötetének (*Mille plateaux*) bevezetőjében a különböző korszakokhoz vagy „világképekhez” érdekes módon különböző „könyvtípusokat” rendelnek kvázi szemléltetésképpen, s a „rizóma-könyv” metaforáját a radikálisan megváltozott, karógyökerét vesztett kortárs (posztmodern) gondolkodásmód jellemzésére alkalmazzák.³⁸⁷ A rizóma mint gyöktörzs, hagyma vagy gumó ugyanis – szemben a „gyökérkönyv” jellemezte klasszikus (és hierarchikus, fejlődéselvű, bináris, totális)³⁸⁸ vagy a „hajszálgyökér”-típusú, szerkezetében ugyan a bináris logikának látszólag ellentmondó, de már az „ellentmondás” által is azt visszaidéző, ahhoz képest meghatározható, s így végső soron még mindig totalitáselvű (és nosztalgikus) „modern” korszakokkal („könyvvel”)³⁸⁹ – tökéletesen decentrált, mivel nem egy főgyökér segítségével, alá-fölrendeltségi viszonyok révén szerveződik. Ebből következően valóban megtestesíti a sokféleség elvét, hiszen az őt alkotó mellérendelések a „végtelenbe” tartanak:

Kivonni az egyet a konstituálandó sokból; írni az $n-1$ dimenzióban. Ezt a rendszert lehetne rizómának nevezni. [...] A rizóma nem kezdődik és nem végződik, mindig középen van, a dolgok között, köztes-lény, *intermezzo*. A fa leszarmazás, a rizóma viszont szövetség, csak szövetség. A fa kikényszeríti a létezés ígését, a rizóma szövete az „és... és... és...” kötőszó. Elég erő van ebben a kötőszóban, hogy megrázza és

³⁸⁷ „A világ elveszítette karógyökerét, támaszát, már a szubjektum sem képes dichotómiák gyártására, ugyanakkor egy ambivalens, túldeterminált magasabb egységhez jut el, ami a tárgy dimenziójához képest mindig is csak egy kiegészítő dimenzió. A világ kaotikussá vált, a könyv azonban továbbra is a világ képe, hajszálgyökér-kozmosz a gyökér-kozmosz helyett.”

³⁸⁸ „A könyvek egyik első típusa a gyökér-könyv. A fa máris a világ képe, illetőleg a gyökér a fa-világ képe. Ez maga a klasszikus könyv, mint szép, organikus, jelentő és szubjektív interioritás (a könyv rétegei). A könyv imitálja a világot, ahogy a művészet a természetet: sajátos eljárások révén kivitelezhető az, amit a természet már nem képes létrehozni. A könyv törvénye, a reflexió törvénye, az Egy kettő lesz. [...] A természet nem így működik: maguk a gyökerek is karógyökerek, számos oldalsó és körkörös, de nem kétágú elágazással. A szellem késésben van a természethez képest. Még a könyv is a maga természeti valójában, tengelyével és körülötte lévő levélzetével nem más, mint egy egyenesen mélyre hatoló karógyökér. Ugyanakkor a könyv mint spirituális valóság, a Fa vagy a Gyökér mint kép, fáradhatatlanul a kettővé váló Egy, majd a négygé váló kettő törvényét fejti ki... A bináris logika a fa-gyökér spirituális valósága. A nyelvészet – ez a „fejlett” tudományág – is ezt a fa-gyökér alapképet őrzi”.

³⁸⁹ „A hajszálgyökérrendszer vagy nyalábos gyökér a könyv második formája, melyre előszeretettel hivatkozik modernitásunk. Ez esetben a főgyökér elhalt, vagy elpusztul szélsőségeinek irányában; mellégyökerek közvetlen sokasága ráoltódik, és nagy fejlődésnek indul. Ez esetben a főgyökér elhalása természetes realitás ugyan, viszont annak egysége, mint múltbeli, vagy még eljövendő, mint lehetséges egység éppúgy fennmarad. [...] Ebben az értelemben véve a leghatározottabban parcellákra osztott művet is mint a Teljes Mű, vagy mint a Nagy Opusz lehet felmutatni.”

gyökerestől kiirtsa a létigét. Hova tart? honnan jön? mire akar kilyukadni? – megannyi hasztalan kérdés.³⁹⁰

A szerzők megadják a rizóma működésének néhány, voltaképpen ugyanabba az irányba mutató alapelvét is, legegyszerűbben is *a kapcsolódás és heterogeneitás elveit* (1-2), miszerint a rizómák, minthogy végtelenek, valójában egymástól sem különülnek el, vagyis a rizóma bármely pontja kapcsolódik bármely más ponthoz; továbbá *a sokféleség elvét* (3), amely az „Egység” megszüntetésére és egyúttal a kombináció lehetőségére utal.³⁹¹ Grammatikai terminusokkal mindez kvázi azt jelenti, hogy nincs tárgy, sem alany, pusztán határozók, kötőszók; kitérnek ugyanakkor *a nem-jelentő szakadás elvére* (4), miszerint a rizóma bárhol megszakítható, mert újraszervezi önmagát és éppen ezért is teljességgel antigenealogikus; s végül a *térképrajzolás és képlevonás elveire* (5-6), mely azt mondja ki, hogy a rizómára egyetlen strukturális rendszer törvényei sem vonatkozhatnak, nem másol vagy reprodukál, hanem alkotja, rajzolja a térképet. A rizómát később a „végtelen” fennsík képével is kapcsolatba hozzák, mely szintűgy mindig „középen” van,³⁹² és mindig csupán *felszín* és kiterjedés, s nem pedig a gyökérre vagy hajszálgyökérre jellemző „transzcendentális” mélységet mutatja.

A fenti többnyire szemléletes képek ugyanakkor „veszélyes” félreértéseket is generálhatnak, amennyiben reflektálatlanul maradnak. Láttuk, a rizóma mint „könyvtípus” nemcsak egy gondolkodásmódot, hanem voltaképpen egy „írásmódot” is reprezentál az „n–1 dimenzióban”, melyet a „transzcendentális” pont mint írásjel helyett a *vonat* (gondolat- és vagy kötőjel) használatának,³⁹³ vagy éppen a folytonos mellérendelés és heterogenitás „jelszavával” vezet be Deleuze és Guattari:

a mondatok eltartanak egymástól és szétszóródnak, vagy pedig összeütköznek és együtt élnek; a betűk, a tipográfia pedig táncolni kezd annak függvényében, ahogy a hadjárat delírá. Ezek példák a nomád és rizomatikus írásra.³⁹⁴

Umberto Eco mondhatni átveszi ezt a – korábbi szövegfogalmainknak élesen ellentmondani látszó – modellt, amikor a háló vagy rizóma metaforáját „irodalmi” vonatkozásban, az enciklopédiák szerkezetének leírására használja 1984-es *Semiotica e filosofia del linguaggio*

³⁹⁰ Uo.

³⁹¹ „A könyv számára tehát az lenne az ideális, ha minden dolgot ilyen külső síkra tudna kitergetni, egyetlen lapra, egyazon alapra: megélt események, történelmi meghatározások, fogalmak, individuumok, társadalmi csoportok és formációk.”

³⁹² „A fennsík jellemzője, hogy mindig középen van, nem kezdet, nem vég. Ilyen fennsíkok alkotják a rizómát.”

³⁹³ „Mindig vonalat húzz, sose tégy pontot! A gyorsaság a pontot vonallá vonja!”

³⁹⁴ Uo.

című művében,³⁹⁵ de előkerül Paolo Santarcangeli: *Il libro dei labirinti* című kötetének Eco által írt előszavában (ahol is Eco a rizómát olyan *könyvként* képzei el, amelyben minduntalan felcserélődhetnének a betűk s ezáltal mindig újabb és újabb szövegekhez jutnánk)³⁹⁶ vagy éppen *A rózsza neve* „Szélgjegyzet”-ében is (miszerint Eco e „detektívregényének” világa hálózatszerkezetet mutat).³⁹⁷ Eco szintén kiemeli, hogy a rizómában nincsen belül- vagy kívüllét, a végtelenségig kiterjed, végtelenül bejárható, hiszen minden pontja potenciálisan minden más ponthoz is kapcsolódhat. Ez egy enciklopédia esetében például a szócikkek belső hivatkozásaira is utalhat, vagy egy szépirodalmi mű esetében akár arra, hogy a szöveget felépítő elemek sorrendje változhat, s ekként nem léteznek „hibás” útválasztások, hiszen a „cél” immár sokkal inkább az, hogy az olvasó egy adott pontból egy bizonyos másik pontba jusson el, vagy hogy bejárja a lehető legnagyobb területet, feltérképezze a lehető legtöbb lehetőséget stb., s ezáltal mindig egy új, aktuális kezdő- és végpontot alkosson meg. A klasszikus „gyökérkönyv” „lineáris” és „fejlődéselvű” modelljét tehát a *rizóma* felől is kritika éri („A gondolkodás nem fa-jellegű”),³⁹⁸ ugyanakkor a nyitottság különböző intenzitási fokait, illetve a „rossz” és „termékeny” végtelenséget tárgyaló korábbi fejtegetések némileg megkérdőjelezzik a fenti módon értett „szövegeket” – pontosabban azt, hogy ezek a szó szoros értelmében *szövegek*-e még. Azonban ha a maga „egészeiben” tekintjük a rizóma metaforáját, észlelhetjük, hogy miközben azt Deleuze és Guattari leírása „egységellenesnek” és végtelenül sokfélének láttatja,

³⁹⁵ Umberto Eco: *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino, Einaudi, 1984. 112. o. Eco más műveiben, például a *From the Tree to the Labyrinth*, valamint a „Szélgjegyzetek *A rózsza nevéhez*” címűben is e három labirintustípust különbözteti meg.

³⁹⁶ „Il rizoma è come un libro in cui ogni lettura cambi l'ordine delle lettere e produca un nuovo testo.” In Paolo Santarcangeli: *Il libro dei labirinti*. Milano, Sperling e Kupfer Editori, 2000. Prefazione (Umberto Eco), XIII. o.

³⁹⁷ „A találós szerkezet elvont modellje a labirintus. De háromfajta labirintus létezik. Az egyik a görög típus, a Thészeusz-féle. Ebben a labirintusban senki sem tévedhet el: az ember bemegy, eljut a közepébe, a közepéből pedig tovább, a kijáratig. [...] Félelmet legfeljebb az fakaszt, hogy az ember nem tudja, hová érkezik, és mit fog tenni a Minótauros. [...] Azután van manierista labirintus: azt felderítve faféleséget, számos zsákutcával bonyolított, gyökeres rajzot kap az ember. Kijárat csak egy van, de el lehet téveszteni. [...] Végezetül ott a háló, vagyis az, amit Deleuze és Guattari rizómának neveznek. A rizóma olyan, hogy bármelyik útja kereszteződhet bármelyik másikkal. Nincs közepe, nincs széle, nincs kijárata, mert potenciálisan végtelen. A találgatás tere rizómatér. Az én könyvtáram labirintusa még manierista labirintus, de Vilmos már rizómaszerkezetű, azazhogy ilyenné szervezhető, de sosem végleg szervezett világra eszmél.” Eco: *A rózsza neve. Szélgjegyzetek*. 721–722. o. Vö. még például Eco: *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*. Milano, La Nave di Teseo. 2017. 1.5. fejezet (Labirinti).

³⁹⁸ „... továbbá az agy nem gyökeres, és nem is elágazó anyag. Amit tévesen dendritnek neveznek, egyáltalán nem biztosítja az összefüggő szövetben a neuronok kapcsolódását. A sejtek diszkontinuitása, az axonok szerepe, a szinapszisok működése, a szinaptikus mikronyílások léte, a tény, hogy minden egyes üzenet átugrik e nyílások felett, az agyat sokfélévé teszik, mely sokféle az egész bizonytalan valószínűsíthető rendszert – *uncertain nervous system* – a maga konzisztenciarendszerébe mártja.” Ld. Deleuze–Guattari: *i. m.*

mégiscsak *rendszernek* nevezi,³⁹⁹ ami voltaképpen nem meglepő, ha a rizóma mint gyöktörzs mégiscsak *egy bizonyos* élőlény/növény (mint kvázi „centrum” vagy „dinamikus tárgy”) éltető és tápláló gyökere, azaz csak egy bizonyos rendszeren *belül* értelmezhető „megszakítható, de bárhonnan újjá szerveződő” hálózatként.⁴⁰⁰ Emlékezhetünk továbbá, hogy a rizóma egy újabb „állandó jelzője” például a folytonos „középen-levés” vagy köztesség (intermezzo) is, amely mint *viszonyfogalom* végső soron igencsak nehezen értelmezhető *kezdet* és *vég* nélkül (s ekként a kermode-i *khairosz* jellegű intelligibilis intervallumot is felidézheti). A központosítás, és vele a jelentésség „elhagyására” vonatkozó „jelszót” szintén érdemes a *helyén* (s nem szó szerint) kezelni egy manifesztumszerű szövegben,⁴⁰¹ mely stílusából ítélve is valószínűsíthetően egyfajta megtestesítője a rizómaszövegnek⁴⁰² – ami mégiscsak *szöveg*, létező jelentésudvarral vagy értelmezési tartománnyal. A felszíni jelleg vagy „felszínesség” kérdése pedig hasonlóan elgondolkodásra készíthet, mivel a rizóma mint gyökérzet maga is mélyen a föld alatti rétegekbe hatolva létezik, s amennyiben a mélység (és rendszer) dimenzióját is magában foglalja, már nem lehet kizárólag *mellérendelő*. Ezen kitételeket feltétlenül szükséges olyankor kidomborítani, amikor a rizóma a szöveg fogalmával kerül összefüggésbe, mely, mint ahogyan azt már például Lotmannál vagy Ecónál is láthattuk,⁴⁰³ *strukturáltan, határok között* („intermezzo”) jöhet csak létre, s természetszerűleg implikálja is a hierarchikus *felépítést*, hiszen

bizonyos információk a diskurzus háttérében helyezkednek el, míg mások különösen ki vannak emelve. Lehetetlen elkerülni a fontossági sorrend bevezetését a diskurzusba:

³⁹⁹ „Kivonni az egyet a konstituálandó sokból; írni az $n-1$ dimenzióban. Ezt a rendszert lehetne rizómának nevezni.”

⁴⁰⁰ „Rizóma-könyv tehát, nem pedig kétágú, karógyökeret vagy nyalábos gyökeret eresztő. Soha ne eresszünk és ne is ültessünk gyökereket, ugyanakkor nehéz megakadályozni, hogy ne essünk vissza ezekbe a régi folyamatokba. „A dolgok, amelyek eszembe jutnak, nem gyökereiken keresztül jutnak eszembe, hanem egy körülbelül középen elhelyezkedő ponton keresztül. Próbálják megjegyezni azokat, próbáljanak megjegyezni egy fűszálat, amely csak a szár közepétől kezd el nőni, próbáljanak meg ragaszkodni hozzá.” Miért olyan nehéz? Ez mindjárt az észlelés kapcsán felmerülő szemiotikai kérdés. Nem könnyű középen észrevenni a dolgokat, és nem fentről lefelé haladva vagy fordítva, balról jobbra vagy fordítva: próbálják ki, meglátják, minden megváltozik. Nem könnyű meglátni a fűvet a dolgokban és a szavakban”. Ld. uo.

⁴⁰¹ „Az írásnak semmi köze nincs a jelentéshez, inkább csak a jövőendő tájékok földméréséhez, térképének megrajzolásához.”

⁴⁰² Ehhez hasonló, „önreflexív” érvet Ecónál is láthatunk, amikor a „végtelen játék, a különbség, az értelmezés végtelen spiráljának szemiózisát” megengedő Derridát (Eco: *Az értelmezés határai*. 513. o.) éppen Derrida Pierce-t érintő karakteres szövegértelmezésével állítja szembe: „Úgy tűnik hát, hogy a végtelen szemiózis pierce-i elméletének egésze bátorítja fel Derridát a legszélsőségeiből állításokra [...] [ám ha] Derrida úgy vélné, hogy a saját interpretációja a helyes, be kellene ismernie, hogy Pierce szövege tartalmaz egy privilegiált jelentést”. Eco: *Az értelmezés határai*. 515. o.

⁴⁰³ Lotman: „A szöveg fogalma”. Ford. Köves Erzsébet. In uő.: *i. m.* 53–64. o.

muszáj „belehelyeznünk” gondolatainkat a szavak és mondatok lineáris rendjébe, és a szintaxis teszi lehetővé számunkra [...], hogy közlendőnket fő és alárendelt proposíciók struktúrájába rendezzük.”⁴⁰⁴

A rizómából e tekintetben tehát érdemes kiolvasni a *korlátokra* (és a szerkezetre) vonatkozó jegyeket, melyek alapján – az első megközelítésben akár túláradó képhalmozásnak, netán „hermetikus sodródásnak” tűnő, „rossz végtelenségre” utaló leírásokat – közelíthetjük azt immár a „termékeny végtelenség” (és a C-tér) fogalmához is. Mint ahogyan Barthes korábban idézett meghatározását sem célszerű *szó szerint* érteni az „ideális szöveg” és a háló (mint „a jelentők galaxisa”) esszenciális kapcsolatáról: a szerző ugyanis egy „működő” szöveg, nevezetesen egy műalkotás, Balzac *Sarrasine* című novellája kapcsán ír arról, hogy ideális esetben egy textusban „számos és sokrétű hálózat akad”.⁴⁰⁵ Azaz a szöveg mint „dinamikus tárgy”, ahogyan Ecónál is láttuk – éppen e „tárgy jellege” (vagy „kemény alapja”) révén – egyfelől behatárolja az interpretációs munkát, ugyanakkor szabadságot is ad az értelmezőnek, amennyiben – természetesen – nem írja elő az elemzői tevékenység folyamatát, s emellett számos irányból, számos aspektusból képes sajátos módon megmutatkozni.

1.3.2.1. *Spatial Form*

A „térbeliség” és a „hálózatszerűség” fentiekhez hasonló korlátozásait az úgynevezett „*Spatial Form*” fogalma felől is el kell végeznünk, melyet az Új Kritika és a formalizmus szellemi közege által inspirált⁴⁰⁶ amerikai Joseph Frank vezetett be az irodalomelméleti diskurzusba 1945-ös *Spatial Form in Modern Literature* című esszéjében.⁴⁰⁷ Az írás nyitányában Frank az általunk korábban is tanulmányozott, az „időbeli” és a „térbeli” művészetek elválasztásának lessingi teóriáját interpretálja, s teszi is rögtön bírálata tárgyává, minthogy szerinte ennek a

⁴⁰⁴ Eco: *Az értelmezés határai*. 429. o.

⁴⁰⁵ Barthes: *S/Z*. 16. o.

⁴⁰⁶ Frank leírása szerint ugyanakkor Wilhelm Worringert tanulmányozva találta meg végül a „kulcsot” a térbeli forma kérdéséhez, ld. Wilhelm Worringer: *Absztrakció és beleérzés: Tanulmányok*. Ford. Kocziszkó Éva. Budapest, Gondolat, 1989.

⁴⁰⁷ Joseph Frank: „Spatial Form in Modern Literature. An Essay in Three Parts.” *The Sewanee Review*, Vol. 53, No. 1945/2, 221–240. o.; Vol. 53, 1945/3, 433–456. o.; Vol. 53, 1945/4, 643–653. o. A tanulmányt magyar nyelven jobbra még feldolgozatlan (említést tesz róla ugyanakkor Schmal Róza: *Városmetaforák*. Doktori disszertáció, Magyar Képzőművészeti Egyetem. 2013. In http://doktori.mke.hu/sites/default/files/doktori/Schmal%20R%C3%B3za%20disszert%C3%A1ci%C3%B3%202013_0.pdf; s a témával foglalkozik még László Laura: „A szavak föld alatti járataiban. A térbeli forma vitája.” *Elpis Filozófiatudományi Folyóirat* 2017/1. 83–95. o.)

szétválasztásnak a „modernizmusban” már nincsen aktualitása,⁴⁰⁸ valamint a formák történetét sokkal inkább az időbeli és a térbeli pólus közti folytonos oszcillációnak érdemes tekinteni – ebben a keretben állítja azt a szerző, hogy a modern irodalom a „térbeliség” irányába halad.⁴⁰⁹ Frank e „térbeliséget” – hasonlóan a fentebb látott, „linearitást” megtörő, „diszkrét” jelleghez – szintén az *egymás mellettiségben* mint alapvető szervezőelvben, s a XX. század eleji amerikai imagizmus költészeti irányzatának sajátos, nem-reprezentációra törekvő képfelfogásában látja, mely Ezra Pound jelszószerű definíciója szerint „értelmi és érzelmi összetételt hoz létre egy szempillantás alatt.”⁴¹⁰ Ebben az imagista „hirtelen képben” (kvázi montázsban) a különféle szövegelemek egymás mellé kerülnek, s ez tulajdonképpen „kiiktatja” az ok-okozatiság alapján történő észlelést, egyúttal előtérbe helyezi az aktív befogadói közreműködést: megköveteli a különböző relációk „egyidejű” felfedezését, a mintázat, az „egész” „megpillantását”. Frank itt T. S. Eliot *Átokföldjének* példáját említi, mely a „töredezettséget” az intertextuális referenciák mellett a különböző vendégszövegek (például „mottó”), vagy szerzői jegyzetek meglétével is hangsúlyosan felmutatja, továbbá „maga” az öt egységből álló mű is egymástól igen távolinak tűnő impressziókat vonultat fel, megtréfálva ezzel a „hagyományos” olvasói elvárásokat. Számunkra igen lényeges ugyanakkor, hogy Frank ebben az esszében nemcsak a költészet kérdéseivel foglalkozik, tárgyalja James Joyce *Ulysses*-ét, Djuna Barnes *Nighthwoodj*-át, vagy éppen *Az eltűnt idő nyomában*t Marcel Prousttól, aláhúзва, hogy a felsoroltak szintén az úgynevezett „térbeli forma” jegyeit mutatják fel.

Érdemes ugyanakkor felfigyelni a franki érvelés módjára, mely alapján úgy tűnik, hogy a „teret” és az „időt” kvázi ellenpólusokként, dichotomikusan kezeli: az esztétikai forma radikális térbeli transzformációjáról, a mű (jelen esetben még mindig az *Átokföldje*) többé-kevésbé jelentésükben elszigetelt fragmentumok „halmazává” (csoportjává) válásáról, a szekvencialitás feladásáról, az időfolyam „megtorpanásáról” értekezik, vagy másként fogalmazva, Frank szerint a mű az időbeli vonatkozások felfüggesztését kívánja meg az olvasótól, mivel a jelentést immár nem folyamatosság, hanem a szimultán észlelés biztosítja.⁴¹¹ Magyarán a szerző itt voltaképpen eliminálni igyekszik a folyamatosság jelenlétét a térbeli forma „kedvéért” még akkor is, ha maga is észleli egyúttal, hogy ez egy komoly „belső konfliktust” jelent a „térbeli” szerkezet dominanciája és a nyelv „időbeli” logikája között.⁴¹²

⁴⁰⁸ Frank nem reflektál arra hangsúlyosan, hogy Lessing elmélete megengedő és nem szigorúan elhatároló jellegű. Ezt már érintettünk, ld. az 1.2.1. fejezetet.

⁴⁰⁹ Frank: *i. m.* 225. o.

⁴¹⁰ Idézi Frank: *i. m.* 226. o. Pound eredeti szöveggörnyezetét ld. Pound: „Vorticizmus”. Ford. Lengyel Gyula. *Szépliteratúrai Ajándék* 1997/1–2.

⁴¹¹ Frank: *i. m.* 228–230. o.

⁴¹² Frank: *i. m.* 229. o.

Mindezek ugyanakkor nyilvánvalóan felülvizsgálatra szorulnak, hiszen nem adnak választ arra a kérdésre, hogy egy ilyen módon *felépített* művet miért lenne érdemes *tovább olvasni*, ahol ez a „tovább” egyértelműen a folytonosságra utal – ha ez a jelleg kiiktatódik a műből, akkor nem marad más, mint néhány, „véletlenszerűen” egymásmellé kerülő kifejezés a Tristan Tzara-i értelemben, vagyis a „különálló” szócsoporthoz vagy elemek sorrendje ezzel tetszőlegessé, tökéletesen felcserélhetővé degradálható, ami természetesen azt is maga után vonja, hogy a kezdet és a befejezés fogalmai értelmüket veszítik. Ám az *Átokföldje* esetében is joggal feltételezhetjük, hogy azt nem véletlenül nyitja meg „A halottak temetése” című rész, melynek sorai úgyszintén nem véletlenül kerültek egymás mögé stb. A véletlenszerűség azt is implicálná, hogy *felépítésről* vagy *elrendezésről* (belső szervezethez) nem volna értelmes beszélni többé, hiszen eltűnik az a „közőanyag”, amely összetartaná az „építőelemeket”, vagyis a mű megszűnne rendszerként „funkcionálni” (emlékezzünk még például Husserl megjegyzésére is, miszerint „az egyidejűség semmi az egymásrakövetkezés nélkül és fordítva, egymástól elválaszthatatlanul kell konstituálódniuk”),⁴¹³ s ugyanakkor azt is jelentené, hogy az olvasó már nem lehetne érdekelt sem az „egész” befogadásában (megszűnne maga az „egészet” biztosító „kemény alap”), s ebből következően sem a valódi interpretációs munka elvégzésében. Már ez is azt mutatja tehát, hogy az *elrendezés* metaforája „spatiotemporális” fogalom, vagyis nem érthető kizárólag „térbeli” jegyként: a logikai rend a folytonosság és a mintázat együttes produktuma.⁴¹⁴

E problémákra, melyeknek forrása, hogy a „kvázi” idő- és a „kvázi” térbeli dimenzió egymás antitéziseiként tematizálódik, Joseph Frank pályatársai is felhívták a figyelmet, s így a térbeli forma igen nagyhatású, sok évtizedes vitát és recepciót tudhat magáénak.⁴¹⁵ A koncepció

⁴¹³ Husserl: *i. m.* 95. o.

⁴¹⁴ Például Ezra Pound *Egy metróállomáson* című kétsorosa, bármennyire is kerüli a „mozgalmasságot”, vagyis az igék használatát, nyilvánvalóan nem nélkülözheti az egymásra következés logikáját: „Arcok jelenése e tömegben: / szirmok nedves fekete ágon.” (Ford. Eörsi István). Ugyanakkor Pound is látta a „főnévhalmaz” mint montázsos szerkesztési elv bizonyos korlátait: új irányzatával, a vorticismussal voltaképpen éppen az „állóképet” kívánja mozgásra bírni (vortex = örvény). Ld. Pound: „Vorticismus”.

⁴¹⁵ Ld. például Walter Sutton: „The Literary Image and the Reader: A Consideration of the Theory of Spatial Form.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1957/1, 112–123. o.; Eric S. Rabkin: „Spatial Form and Plot.” *Critical Inquiry*, 1977/2, 253–270. o.; William Holz: „Spatial Form in Modern Literature: A Reconsideration.” *Critical Inquiry*, 1977/2, 271–283. o. Sutton például határozottan elveti a térbeli formát, mondván, hogy az idő „felfüggesztésével” a befogadó elméjében „semmi” sem történhetne; Erik S. Rabkin árnyaltabb kritikája arra vonatkozik, hogy a „fragmentumos” szerkesztés önmagában nem meríti ki a *parataxis* (mellérendelés) jelentését, melyet Rabkin valóban „térbeliként” jellemez; William Holz szerint pedig csakis a *szinkronikusság* (tehát a spatiotemporalitás) teszi lehetővé a jelentésséget. További recepcióhoz ld. például az alábbi válogatást: Ann Daghistany–Jeffrey R. Smitten (szerk.): *Spatial Form in Narrative*. Ithaca, Cornell University Press, 1981.; Joseph Frank: *The Idea of Spatial Form*. New Jersey, Rutgers University Press, 1991.

legjelentősebb kritikusa ugyanakkor az a W. J. T. Mitchell, aki egyrészt rögtön leszögezi, hogy a téri és időbeli jelleg nem választható el egymástól (mint írja, „a tér az idő teste – az idő a tér lelke”, s időtapasztalatainkat is kizárólag térbeli metaforákkal tudjuk kifejezni),⁴¹⁶ másrészt már a kérdést érintő tanulmányának címében („Spatial Form in Literature”) is arra utal, hogy az úgynevezett „térbeliség” (amely itt is egy puszta metafora, lásd az 1.2.3.1.2. fejezetet) nemcsak a „modernnek” nevezett irodalom sajátja, mint ahogyan a fenti fejtegetéseink is rámutathattak, hanem az minden korszak és stílus, azaz magának az irodalmi műnek az egyik eliminálhatatlan alapkategóriája, alapeleme. Számunkra igen lényegesnek látszik, hogy Mitchell bevezeti a „térbeliség” négyes felosztását, mely rendszerben nyilvánvalóan a „modern” és a „posztmodern” írásmód is elhelyezhető – azaz a „nyitottság” korábban látott kategóriáihoz kvázi hasonló rendszerre van szükség ebben a kérdésben is, minthogy a „térbeliség” maga is alapvető, univerzális jellegzetessége az irodalmi és általában az esztétikai formának. Az első szint (1) a szöveg „fizikai” létezésére vonatkozik nem-metaforikus értelemben (tipográfia);⁴¹⁷ a következő lépés (2) a „reprezentáció” vagy „leírás” tere, amikor is a befogadó mentálisan leképezi a szöveg ábrázolta világot, teret (Mitchell itt Leibniz megfogalmazására, a koegzisztencia *rendjére* utal); az újabb szint (3) magának a szövegnek az elrendezésmódjára, „mintázatára”, struktúrájára, a cselekmény „mozgására” vonatkozik (amelyet összefüggésbe hozhatnánk a korábban látott *szűzsé* fogalmával, s amelynek „rendhagyó” kezelésével tulajdonképpen a Frank által „térbelinek” nevezett művek is megalkothatók); s végül az utolsó szinten (4) a „jelentés” teréről értekezik Mitchell: itt „áll össze a kép” az olvasó elméjében, itt „pillantja” meg, fogja fel a művet (kvázi „visszamenőlegesen”) mint „egészet”, s ezt a mentális konstrukciót közelíthetnénk a leginkább mi is a lezárás (*closure*) funkciójához, azaz ennek stílusirányzattól függetlenül működni kell minden művészi igényű irodalmi alkotásban.⁴¹⁸

A fentiekből összességében tehát az következik, hogy amiként az időbeliséget sem lehetett azonosítani pusztán a kronologikussággal, egymásutániséggal vagy a linearitással, s ezáltal magát az „irodalmi művet” sem lehetett kizárólag ezekkel a fogalmakkal kezelni (lásd

⁴¹⁶ William John Thomas Mitchell: „Spatial Form in Literature: Toward a General Theory.” *Critical Inquiry*, 1980/3, 542. o. Mitchell itt Rudolf Arnheimre („Space as an Image of Time.” In Karl Kroeber–William Walling (szerk.): *Images of Romanticism*. New Haven, Yale University Press, 1978.), valamint Max Jammerre (Max Jammer: *Concepts of Space*. New York, Harper, 1960.) utal. Az idő térbeli metaforáiról magyar nyelven ld. például Szamarasz Vera Zoé: „Az idő téri metaforái: A metaforák szerepe a feldolgozásban.” *Világosság*, 2006/8–9–10., az idő téri kifejezhetőségének példái közül néhány: fél év alatt; közelebbi időpontban; öt percen belül; időben érkezni; ünnepek előtt/alatt/között stb.

⁴¹⁷ Az ilyesfajta „térbeliség” szép elemzését például ld. magyarul Bús Éva: „Az irodalmi formák térbeli vetületei: a külalaktól a szövegalkazatig”. *Topos* 4/1, 9–29. o.

⁴¹⁸ W. J. T. Mitchell: *i. m.* 550–553. o.

1.2.3. fejezet), úgy kizárólag a pusztán „egymásmellettiséggel” jellemzett, s ezzel értelmileg lényegileg redukált térbeliséget sem lehet immár az „ellentét”, de ugyanolyan szélsőséges póluson maradéktalanul és magától értetődően az irodalomra vonatkoztatni, főként nem az „időjelleg” „teljes” megvonásával, hiszen ezzel voltaképpen csak a korábban látott véletlenszerű, mindenfajta „kötőanyagot” és koherenciát nélkülöző „antiformához”, s a „rossz végtelenséghez” juthatunk el. Amennyiben tehát egy olyan szépirodalmi szöveggel találkozunk, amely „hangsúlyosan” mutatja fel a már ismert „térbeli forma” non-lineáris jegyeit s teszi ezzel kvázi eldönthetlenné önnön kezdetét és befejezését, ámde eközben mégis jelen vannak benne a szervezettség, a nem-véletlenszerűség és a folytonosság nyomai, joggal eltűnődhetünk azon, hogy az *valóban* kezdet és befejezés *nélkül* és *valóban* „tisztán” non-lineárisan szerveződik-e, vagy csak „imitálja” ezt a jelleget⁴¹⁹ esztétikai megfontolásból. Ez utóbbi esetben *befejezetlenségről*, s nem pedig „lezáratlanságról” kell beszélnünk, hiszen megvan a lehetőség, hogy működjön benne a rendszerszerűség, az értelmi körbehatárolás, vagyis a *lezárás (closure)* mint a művészi forma kritériuma. Az előbbi esetben azonban ez nemigen fedezhető fel (gondoljunk vissza például Queneau *Százezermilliárd versére*), itt tehát valódi *lezáratlanságot* (*anti-closure*), s ezzel együtt *antiformát* észlelhetünk.

A „térbeli” jelleg” magyarán, érkezhetünk el újra a következtetéshez, végső soron az *idő szervezőelvét* jelenti, vagyis értelmet és esztétikai formát csak „spatiotemporális” összefonódás generálhat még a technikáját tekintve „szándékosan” nyitott vagy „szándékosan” „térbeli” művek esetében is. Leginkább ezt az összefonódást („rendszerszerűséget”), az ecói „kemény alapot”, s annak elvi lehetőségeit fogjuk keresni és vizsgálni az irodalom radikálisabban hálózatalvú vagy non-lineáris tradíciójában is, mely már médiumát tekintve is többnyire inkább a virtualitás és a potencialitás irányába mozdul el, szakítva a „hagyományos” nyomtatás adta lehetőségekkel, s még jobban ellehetetlenítve a „kezdet” és a „befejezés” kategóriáit. Mielőtt áttérnénk tehát magukra a műelemzésekre, erre a főként a „mozgásban lévő” művek 3. szintű nyitottságának szempontjából elemzendő elméleti terepre irányítjuk a figyelmünket.

⁴¹⁹ Emlékezhetünk még Jurij Lotman fejtegetésére (1.2.2. fejezet): megfogalmazása szerint, ha egy műalkotásnak nincsen eleje vagy vége, az „rendkívül sajátos szerkezeti jellegzetesség”, melyre a lezáratlanság pusztán *imitációjaként* hivatkozik. Ld. Lotman: „A „kezdet” és a „vég”. A művészi szövegek modellálásáról”. 1128. o.

1.3.2.2. A „nem-lineáris” tradíció

A már általunk is idézett, Christopher Keep, Tim McLaughlin és Robin Parmar szerkesztette *The Electronic Labyrinth* című internetes enciklopédia a szépirodalom úgynevezett „non-lineáris” (vagy mondhatni a Spatial Form értelmében „térbeli”) tradícióját vázolja fel, mellyel természetesen nem áll egyedül a szakirodalmak sorában: valóságos „hagyománya” alakult már ki az ehhez hasonló, „hagyománykereső” felsorolásoknak, kronológiáknak, „fejlődéstörténetnek”, melyeknek végén többnyire az elektronikus szöveg, a „végletekig” non-lineáris hypertext áll. A felsorolás legelején találjuk meg Laurence Sterne 1759-es *Tristram Shandy*-jét, majd egy főként posztmodern listát kapunk: Alain Robbe-Grillet: *Útvesztő*-je, Vladimir Nabokov: *Gyér világa*, Julio Cortázar: *Sántaiskolája* (Rayuela), Flann O’Brien: *Úszikkétmadáron*-ja (*At Swim-Two-Birds*), J. G. Ballard: *The Atrocity Exhibition*-je, Italo Calvino: *Az egymást keresztező sorsok kastélya*, vagy éppen Milorad Pavić: *Kazár szótára* is szerepel itt.⁴²⁰ J. Yellowlees Douglas: *The End of Books – or Books without End?* című könyvének hasonló igényű „idővonalán” szintén a *Tristram Shandy* jelenti a kiindulópontot, s a szépirodalmi felsorolásba ezúttal James Joyce: *Ulyssese*, s a „posztmoderne” közül John Barth, William Burroughs, William H. Gass vagy Thomas Pynchon művei is bekerülnek, a lista végén pedig már olyan hypertextben írott művekkel találkozni, mint például Michael Joyce: *afternoon, a story*-ja 1990-ből.⁴²¹ E „krónikák” szerint, melyek sorát még hosszan folytathatnánk,⁴²² tehát kvázi egyenes út vezetett a még nyomtatásban megjelent, de formabontó szerkesztésű, „linearitást” megtörő művektől a könyv médiumát immár végleg elhagyó, „természetes” közegét a számítógép monitorján megtalálható hypermédia / hypertext irányába, olyannyira, hogy többségük a felsorolt műveket konkrétan előzménynek, *protophertext*nek is nevezi. A továbbiakban fontos lesz számunkra az a kérdés, hogy az

⁴²⁰ Ld. „The Non-linear Tradition in Literature”, in Christopher Keep–Tim McLaughlin–Robin Parmar: „The Electronic Labyrinth”. In <http://www2.iath.virginia.edu/elab/>

⁴²¹ J. Yellowlees Douglas: *The End of Books – or Books without End? Reading Interactive Narratives*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2000. VIII. o.

⁴²² Ld. még például Robert Coover: „The End of Books”. *New York Times*, June, 1992. In <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/09/27/specials/coover-end.html?pagewanted=all>; Landow: *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*. JHU Press, 2006. Magyar nyelven is elérhető néhány, hasonló felsorolásokhoz, ld. például Józsa Péter: „Irodalom a digitális közegben.” In: <http://mek.niif.hu/02300/02313/html/>; Szűts Zoltán: *A hypertext*. Doktori értekezés, ELTE BTK, 2004. In <http://magyar-irodalom.elte.hu/vita/tsz.html> 239. o. skk.; Kappanyos András: „Irodalom a digitális közegben.” *Literatúra* 2003/1, 59–79. o., a témával foglalkozik még például Gyuris Norbert, Gács Anna, Milosevits Péter stb. Gyuris Norbert *protophertext*ként tárgyalja még például Nabokov: *Gyér világa*; Fowles: *A francia hadnagy szeretője* című munkáit, s Calvino *Ha egy téli éjszakán egy utazóját* már eleve *hypertext*ként elemzi. Ld. uő: *A vénember lábnyma*. In <http://ebooks.americanajournal.hu/hu/books/a-venember-labnyoma>.

ilyesfajta hagyományalkotás mennyire lehet megalapozott, azaz hogy a hypertext szélsőséges non-linearitását mennyire lehet, mennyire érdemes és mennyire termékeny a nyomtatásban megjelent, már kanonizált esztétikai formákkal összefüggésbe hozni elméleti síkon, valóban lehet-e ilyen szoros közöttük a kapcsolat, s implikálja-e mindez, hogy ezáltal magukat a hypertextes alkotásokat is „automatikusan” esztétikailag releváns *formáknak* tekinthessük, avagy ezen „idővonalak” mögött egy retorikai, sőt, kanonizációs technikát kell inkább felfedeznünk a hypertext teoretikusai részéről. Elemzésünk ugyanakkor arra is irányul, hogy a szintén általában *előzményként* megjelenő irodalomelméleti hivatkozásokat (sok esetben Derrida, Barthes, Foucault, Deleuze-Guattari munkái merülnek fel a „szerző halála”-gondolat kapcsán és a hálózatelvűség „legitimálásaként”) mennyire érdemes „szó szerint” érteni ebben a történetben, vagyis hogy a hypertextproduktumok mennyiben tekinthetők az elméletek gyakorlati „megvalósításának”, s a teóriák e kvázi beteljesítését célzó projektek egyáltalán elérhetnek-e ezzel az esztétikai értelmezhetőség elvi fokára. Mindenekelőtt persze magát a hypertext fogalmát kell közelebbről megvizsgálnunk.

1.3.2.2.1. A hypertext

Kanonizált története szerint maga a hypertext szó 1965-ben hangzott el először Theodore Holm Nelson filozófus, szociológus előadásában,⁴²³ aki később *Literary Machines* című könyvében⁴²⁴ a következő fogalommeghatározást adja meg:

[A hypertext] nem-folyamatos írás – olyan szöveg, amely elágazik és választási lehetőséget kínál az olvasónak, s amely legjobban egy interaktív képernyőn olvasható. Az általános elképzelés szerint ez szövegdarabok linkekkel összekapcsolt sorozata, amelyek különböző útvonalakat kínálnak az olvasó számára.⁴²⁵

Az elképzelés előzményét a Vannevar Bush amerikai mérnök (Franklin Delano Roosevelt tudományos tanácsadója) által 1945-ben felvázolt „álomgépezet”, a Memex terve jelenti (memex = memory + extender, vagyis az emlékezet „kiterjesztése”), mely egy olyan eszköz

⁴²³ „Ted Nelson az Association of Computing Machinery 20. konferenciáján először használja a hypertext kifejezést az *A File Structure for the Complex, the Changing and the Intermediate* című előadásában. A hypertext ezek szerint szöveges vagy képi anyagok olyan összetett összekapcsolása, melyet nyomtatásban lehetetlen megvalósítani. A hypertext összefoglalásokat és térképeket (katalógusokat) tartalmazhat a benne található tartalomról és más hypertextekhez való kapcsolódásáról, de tartalmazhat más szerzők által tett megjegyzéseket, írt lábjegyzeteket is.” Ld. Szűts Zoltán: *i. m.* 241. o.

⁴²⁴ Theodore Holm Nelson: *Literary Machines*. Sausalito, CA, Mindful Press, 1993.

⁴²⁵ Theodore Holm Nelson: „Hipervilág: a szellem új otthona.” In <http://www.artpool.hu/hypermedia/nelson.html>

lenne, amelyben egy „magánszemély az összes könyvét, feljegyzését, kapcsolatát tárolja, és olyan mértékben gépesített, hogy hihetetlenül gyorsan és rugalmasan kikereshető a keresett adat. Az emlékezőtehetség meghosszabbítója”.⁴²⁶ A mai számítógépek működési elvének e megelőlegezését nyilvánvalóan az indokolta, hogy az ismeretek mennyisége oly drasztikusan megnőtt, hogy azt a „hagyományos” információtárolási technikák (alfabetikus és numerikus, erősen hierarchikus rendszerek, mint például a hagyományos könyvtár) már nem tudják kezelni⁴²⁷ és az „emberi agy [s]em így működik”, a Memex azonban mellérendelésen és asszociáción alapulna, kapcsolódási csomókon keresztül haladna egyik pontból a másikba.⁴²⁸ A később már megvalósult hypertextben ezt az explicit utalási funkciót természetesen a link (=ugrás a szöveguniverzumban) tölti be, s voltaképpen ez a jegy is különbözteti meg az egyszerű digitális szövegtől. A nyomtatott szövegtől pedig Theodor Nelson határolja el: szerinte ugyanis a szövegek „eddig azért voltak folytonosak, mert a könyv oldalai egymás után következtek. Milyen más lehetőség van? Nos, a hypertext – a nem folytonos írás”,⁴²⁹ mely ráadásul – szemben a nyomtatott médiumokkal – „végtelen” mennyiségű adat rögzítésére alkalmas. S éppen ez a jelleg ragadtatta arra immár George P. Landow-t, a Brown University angolprofesszorát, hogy többek között a Roland Barthes-tól sokszor idézett „ideális textualitással” hozza összefüggésbe a hypertextet:

Az S/Z-ben Roland Barthes olyan leírást ad az ideális textualitásról, mely pontosan megegyezik azzal, amit kompjúter-hypertextnek nevezünk – szavak (vagy képek) csoportjaiból számtalan útvonallal, láncsal, nyomvonallal elektronikusan összekapcsolt, nyitott, soha sem befejezett textualitást képező szöveg, melyet a link, a csomópont, a hálózat, a háló és az útvonal kifejezéssel írunk le: „Ezt az ideális szöveget – mondja Barthes, – sok-sok hálózat [réseau] alkotja, melyek kölcsönös hatást fejtenek ki egymásra, de egyik sem élvez elsőbbséget a másikkal szemben; ez a szöveg jelentők galaxisa, nem pedig jelentettek struktúrája; nincs kezdete; nincs iránya; többféle úton beléphetünk, és egyik sem nevezhető ki önkényesen a fő útvonalnak” [...] Foucault is a hálózat és a kapcsoló elemek [links] kategóriáival gondolja el a szöveget. *The Archeology of Knowledge* című munkájában Foucault rámutat, hogy „a könyv határai sohasem egyértelműek”, mert „más könyvekre, más szövegekre, más mondatokra

⁴²⁶ Vannevar Bush: „As We May Think.” In *Atlantic Monthly*, 1945/176/1: 101–108. o. In <http://www.theatlantic.com/doc/194507/bush>; magyarul ld. uő: „Út az új gondolkodás felé.” Ford. In <http://www.mek.iif.hu/porta/szint/muszaki/szamtech/multimed/memex.hun>

⁴²⁷ „A fonál, a mellyel a minket érdeklő információt keressük az így keletkezett labirintusban, a keresztvitorlázatú hajók óta nem változott.” Ld. uo.

⁴²⁸ Ezt az elvet Kappanyos András egy olyan enciklopédiához hasonlítja, ahol a „macska” szó mellett akár a „tej” szócikk található meg (s nem pedig a többi M-betűs főnév), azaz a kapcsolatok logikailag és nem alfabetikusan vannak elrendezve. Ld. Kappanyos András: „Irodalom a digitális közegben.” *Literatúra* 2003/1, 59–79. o.

⁴²⁹ Nelson: „Hipervilág: a szellem új otthona.”

történő hivatkozások rendszerének része: csomópont egy hálózatban [...] a hivatkozások [egy] hálózatában”.⁴³⁰

A leírás alapján tehát az az abszurd elképzelés látszik kirajzolódni, hogy e „nem-folyamatos”, és fokozott befogadói (felhasználói) aktivitást előirányzó „rizomatikus” írás a deleuze-i „n–1 dimenzióban”, egy kezdet és befejezés nélküli se eleje-se vége (vagy a platóni értelmű „se füle-se farka”?) potenciális szövegtér anélkül, hogy akár egyetlen benne megjelenő konkrét írást is tematizálhatnánk, azaz függetlenül bármiféle „tartalmától” már médiumából következően „megvalósíthatná” az ideális szövegiséget, méghozzá a posztstrukturalizmus látszólagos elméleti „támogatásával” és a különböző szépirodalmi „előzményszövegek” (kvázi „trükkregények”)⁴³¹ vagy protohypertextek felmutatásával.⁴³² S mivel itt alapvetően nem is a szövegek „minőségére”, hanem egy mediális „forradalomra” kerül a hangsúly, maga a könyv médiuma kerül az „avított” vagy „meghaladásra ítélt” közvetítőeszközök kategóriájába, s egyúttal a hypertext önmaga felé mutató fejlődéselvű „hőstörténeti” narratívájába, ami tulajdonképpen azt is jelenti, hogy minden még nyomtatásba került, könyv formátumban kiadott szövegnek (legyen az akár egy kanonizált műalkotás) szükségszerűen távol kell kerülnie a hypertext tartogatta „idealitástól”. Mivel azonban egy „idealitásfogalomba” nehéz nem beleértetni esztétikai dimenziókat (ahogyan természetesen Barthes is beleértette a *Sarrasine* elemzésekor), rögtön kérdésessé válnak Landow feltevései. Ráadásul már mi is érintettük a hálózat (rizóma) metaforájának elvi használhatóságát a művészi igényű textusok vonatkozásában (1.3.1.3. és 1.3.2. fejezetek), és azt kellett megállapítanunk, hogy a „végtelenség” önmagában nem feltétlenül érény, s különösen akkor nem, amennyiben minimális (értelmi) korlátok (vagyis bármilyen rendszer elemi feltételei) sincsenek meg benne („rossz végtelenség”). Kérdés tehát,

⁴³⁰ George P. Landow: Hypertextuális Derrida, posztstrukturalista Nelson? In <http://www.artpool.hu/hypermedia/landow.html>; az eredetit ld. Geroge P. Landow: „Hypertext 2.0” In *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1992. Ehhez a posztstrukturalista elméletekkel relációkat kereső „hagyományhoz” kapcsolható a számtalan tétel közül például Gregory L. Ulmer is, ld. például: Jeff Rice–Gregory L. Ulmer: *The Rhetoric of Cool. Composition Studies and New Media*. Illinois, Southern Illinois University Press, 2007.; J. Yellowlees Douglas: *The End of Books – or the Books Without End?*; J. Yellowlees Douglas: „Wandering through the Labyrinth: Encountering Interactive Fiction.” *Computers and Composition* 6/1989, 93–103. o. Stuart Moulthrop: „Empires of Signs: Hypertext and the Politics of Interpretation.” Manuscript, 1988. Theodor H. Nelson: *Computer Lib/Dream Machines*. Seattle, Wash. Microsoft Press, 1987.; vagy Stuart Moulthrop: „You Say You Want a Revolution? Hypertext and the Laws of Media”. In https://www.uv.es/~fores/programa/moulthrop_yousay.html stb.

⁴³¹ A terminust Milosevits Péter vezette be az irodalomelméletbe (ld. uő: „A trükkregény fogalma”. In <http://ketezer.hu/2004/07/a-trukkgregeny-fogalma/>), ld. még Józsa Péter: *i. m.*

⁴³² Paula Geyh–Fred G. Leebron–Andrew Levy (szerk.): *Postmodern American Fiction: A Norton Anthology*. New York, W.W. Norton & Company, 1998.

hogy míg a hypertext gyakorlati és elsősorban információtechnológiai érdemei kétségkívül jelentősek, vajon esztétikailag is lehet-e vele számolni – ehhez persze feltétlenül a benne megjelenő konkrét *szövegek* elemzéseikhez, vagy legalábbis annak *lehetőségéhez* kellene fordulnunk.

1.3.2.2.1.1. Az „olvashatóság” kérdése

Már érintettük Eco kapcsán, hogy „csak a forma interpretálható”, azaz csak a forma követeli meg, hogy interpretálják – láttuk azt is, hogy az interpretáció elsődleges feltétele az *olvashatóság*, s ez az, ami a „mozgásban lévő” 3. típusú nyitottság különböző említett példáinál láthatóan nem volt teljesíthető (maximális potencialitás vagy „lehetőségmező” és minimális realitás, azaz valódi, értékelhető *szöveg*, lásd 1.3.1.2. fejezet). A hypertext esetében is az lesz voltaképpen a legalapvetőbb kérdés tehát, hogy az mennyiben *olvasható*, vagyis mennyiben *értelmezhető, elemezhető*.

Beszédes tényezőnek tűnik ugyanakkor, hogy például Szűts Zoltán, aki egyenesen doktori disszertációját szentelte a hypertext kérdésének, a „hypertext esztétikájával” foglalkozó fejezetét műve utolsó szakaszai között egyrészt igen rövidre szabta, másrészt rögtön azzal vezeti be, hogy „a szakirodalom magával a hypertext jelenséggel sokkal többet foglalkozik, mint a konkrét hypertextben írt művek elemzésével.”⁴³³ Sőt, ő maga is konkrét olvasási „kudarcról” beszél, amikor néhány alkotást mégis górcső alá vesz – köztük például a már említett, a hypertext „irodalmi nyitányának” tekintett *afternoon, a story*-val Michael Joyce-tól, amely tulajdonképpen ténylegesen megvalósítja azt az ecói „ideát”, miszerint egy szöveg minden olvasásakor megváltozik.⁴³⁴ A Storyspace rendszerben megírt *afternoon* alapvetően arról „szól”, hogy a Peter nevű elvált főszereplő egy aznap látott autóbaleseten tűnődve utólag mintegy arra eszmél rá komolyabban, hogy a baleset áldozatai akár volt felesége és közös fiuk

⁴³³ Szűts Zoltán: *i. m.* 218. o. Ezt némileg Petőfi S. János: „A hipertextuális irodalom a perszonál komputer elterjedt alkalmazásainak korszakában” (In Petőfi S. János–Békési Imre–Vass László (szerk.): *Szemiotikai szövegtan 8. A verbális szövegek szemiotikai megközelítésének aspektusaihoz (III)*. Szeged, JGYTF Kiadó, 1995, 153–172. o.) című tanulmányában is érzékelhetjük, akinek célja elsősorban a „helyzetleírás, és azoknak az alapvető kérdéseknek az összefoglaló bemutatása, amelyek az új technológia alkalmazásából erednek – az adott helyzetből nem kísérek meg semmiféle, jövőre vonatkozó következtetést levonni. Meg vagyok ugyan győződve, hogy az itt tárgyalt jelenségek kihatással lesznek az irodalom (és az irodalomtudomány) további alakulására, de arról is meg vagyok győződve, hogy a jelenlegi helyzet ismerete nem teszi lehetővé, hogy a közvetlenül előttünk álló jövőre vonatkozó előrejelzéseket fogalmazhassunk meg. – A könyvnyomtatás bevezetése sem alakította át máról holnapra az intellektuális tevékenység öt megelőző módjait.” Ld. 153. o.

⁴³⁴ Eco: „Prefazione”. In Paolo Santarcangeli: *Il libro dei labirinti*. Milano, Sperling e Kupfer Editori, 2000. XIII. o.

is lehet. Legalábbis „alap” olvasási stratégiája szerint, melyet a szerző, Joyce „programozott be” így, s amelytől aztán a legkülönbözőbb módokon el lehet térni a különböző „útélágazások”, rövid szövegegységek (a barthes-i mintára vett úgynevezett „lexiák”) sorrendjének tetszőleges kiválasztásával, ahol a szavak is linkeként működnek és újabb szövegegységekhez vezetnek el. A szerző az „előszóban” (valójában inkább „használati útmutatóban”) a befejezés fogalmáról is megemlékezik, pontosabban int neki teljes búcsút, hiszen, mint írja, az olvasónak kell eldöntenie, hogy milyen sorrendet alkalmaz a különböző szövegrészletek elrendezésére, neki kell meghatározni, hogy éppen melyiket teszi meg kezdetnek, s melyiket befejezésnek. A szövegegységek (lexiák) végén többnyire az az eldöntendő kérdés áll, hogy az olvasó szeretne-e hallani bővebben az adott témáról („*Do you want to hear about it?*”), s a képernyőn értelemszerűen az „igen”, „nem” vagy „vissza” opciókból lehet választani.⁴³⁵ A technika e fenti ismertetésén túl azonban komoly gátakba ütközhet az *interpretátor*, ha valami kevésbé „technikához” kötött jelleget szeretne kiemelni – s úgy tűnik, sem az *afternoon* külföldi recepciójának,⁴³⁶ sem az említett Szűts-disszertációnak sem sikerülhetett valóban *elemezni* a „művet”. S mondhatnánk, kvázi szöveg „hiányában” mindez érthető is: Szűts már egy másik hypertext, Farkas Péter *Góleme* kapcsán mondja ki az akár az *afternoon*ra is kiterjeszthető következtetést, hogy az tökéletesen „ellenáll az elemzésnek, hermeneutikai üresjárat, kommunikációs holtvágány”,⁴³⁷ mely alkotás „témáját” még olyannyira sem lehet behatárolni, mint az *afternoon*ét. Annyi mondható el róla bizonyosan, hogy egy oldalmenüből elérhető különböző címszavakra kattintva (például „előtér”, „gesztus”, „módszer” stb.) rövid, valódi narratíva megalkotására láthatóan ezúttal nem törekvő (sokkal inkább önéletrajzi elemeket tartalmazó kvázi-művészetelméleti gondolat- vagy ötletjegyzékhez hasonlítható) szövegek jelennek meg, melyekben bizonyos szavak úgyszintén „el vannak linkesítve”, hogy azokra kattintva immár egy újabb szövegrészben (lexiában) találjuk magunkat,⁴³⁸ tovább sodródva a „nem-folytonos” írás örvényében. Láttuk, még Ted Nelson számunkra provokatív (vagy legalábbis túlon túl naiv) állítása szerint a folytonosságot a „könyvkorszakban” a lapok

⁴³⁵ A joyce-i hypertext működése nyomon követhető az alábbi videón: <https://vimeo.com/91852220>

⁴³⁶ Az *afternoon* egyike a legtöbbet hivatkozott, paradigmatisztikus hypertexteknek, sokak között foglalkozik vele például J. Yellowlees Douglas idézett műve, a *The End of Books – or Books without End?* is („Books without Pages”-fejezet); Espen Aarseth: *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore, Maryland, Johns Hopkins University Press, 1997.; vagy éppen David J. Bolter: *Writing Space: Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*. Lawrence Erlbaum, 2001.; Alice Bell: *The Possible Worlds of Hypertext Fiction*. Palgrave Macmillan, 2010.; Astrid Ensslin: *Canonizing Hypertext. Explorations and Constructions*. London, Bloomsbury Academic, 2007. stb.

⁴³⁷ Szűts Zoltán: i. m. 223. o.

⁴³⁸ A *Gólem* elérhetősége: <http://www.interment.de/golem/>

egymásutánisága adja, vagyis a folytonosságot Nelson egy kizárólag mediális kérdésként kezeli, szó sincs nála tehát e tekintetben értelmi, netán esztétikai „összefűzésről”: s ezzel voltaképpen arra a képtelenségre utal, hogy a könyv a nyomtathatóság tisztán materiális „végességének” az áldozata, tehát pusztán a borítói által, „mennységileg” (fizikailag) lehatárolt, azaz a logikai, esztétikai körbehatárolás (más szóval lezárás, *closure*) lehetősége fel sem merül. Holott ezt éppen a hypertext esetében kell feltételeznünk: már érintettük, hogy az egymásutániság kvázi kiiktatásával (vagyis a franki értelemben vett „Spatial Form” „tökéletes” megvalósításával) mindenfajta esztétikai lehetőség kimerül (*antiform* – a szövegrészek között nincs „spatiotemporális” összefonódás, nem világos a logikai kapcsolat, „kötőanyag”, „kemény alap”), s a fenti alkotásokról így voltaképpen valami hasonlót mondhatunk el, mint a nyitottság 3. szintjének korábbi példái esetében (1.3.1.2. fejezet), azaz hogy külső jegyeiknek, technikai bravúrjaiknak leírásán túl nem igazán hagynak teret a valódi olvasás számára. A linkek („ugrások”) által ugyanis azt tapasztalhatjuk, hogy az időtényező minimálisra redukálódik (ami a „tisztá non-linearitás” feltétele), s szinte azonnal egy újabb helyre kerül a „fókusz” (ezt nevezi George P. Landow „korlátlanul újraközéppontozható rendszernek”),⁴³⁹ ugyanakkor éppen e végtelenül mellérendelő jelleg miatt nem értelmezhető a hypertextben igazán a fókuszáltság (s vele a rendszer, valamint a szöveg) fogalma.⁴⁴⁰ A linkek tulajdonképpen külsődleges „technikai” kérdéssé változtatnak mindent, ami „belsőleges”, értelmi reflexiót igénylő vagy esztétikai kérdés lehetne „ideális” esetben: egyrészt expliciten kimondják azokat az intertextuális (és általában implicit) „utalásokat”, amelyeket egy valódi *olvasónak* (s nem pedig *felhasználónak*) kellene magától felfedeznie, másrészt eltüntetik a hangsúlybéli különbségeket a hivatkozások között (minden egyenrangú – fókusz hiánya). Gács Anna teszi egyértelművé immár, hogy a linkek az intertextuális kapcsolatoknak „csak kis töredékét jeleníthetik meg [...] [s] az olvasó produktivitása az irodalomelméletben jóval gazdagabb mentális folyamatokat jelent, mint a bejárési útvonalak megválasztását vagy a szövegelemek újrakombinálását.”⁴⁴¹

⁴³⁹ „Amikor az olvasók szövegek hálójában vagy hálózatában haladnak előre, folyamatosan változtatják kutatásuk vagy tapasztalatuk középpontját – s ezáltal a fókusz vagy a szervező elvet is. Más szóval, a hypertext olyan korlátlanul újraközéppontozható rendszerként szolgál, melynek ideiglenes fókuszpontját az olvasó jelöli ki, akiből ennek ellenére egy más értelemben válik valódi aktív olvasó. A hypertext egyik alapvonása, hogy egymással összekapcsolt szövegtestekből áll, melyek nem egy fő szervező tengely mentén kapcsolódnak.” Ld. George P. Landow: „Hypertextuális Derrida, posztstrukturalista Nelson?” In <http://www.artpool.hu/hypermedia/>

⁴⁴⁰ A szöveg hierarchizáltság-kritériumához ld. újra például Eco: *Az értelmezés határai*. 429. o.

⁴⁴¹ Gács Anna: „Irodalomelmélet és hypertext.” In http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszet/index.php?option=com_tanelem&id_tanelem=790&tip=0

Mivel tehát a linkek generálta („rossz”, aszemantikus) végtelenség,⁴⁴² véletlenszerűség és potencialitás láthatóan ellehetetleníti az olvasási tevékenységet, az irodalomelméleti kapcsolatok felülvizsgálandóvá válnak mind a „szerző halála” (és az aktív befogadó „társszerzővé” avatása), mind a „csillagokká repesztett”, „írható szöveg” fogalmával, mind a „rizómaszerkezettel” való látszólagos hasonlóság kapcsán, de ugyanígy elbizonytalanítja a „leszármazási” ág jogosságát a túlon túl „könnyedén” protohypertextnek nyilvánított, s az olvashatóság kritériumát – a hypertexttel ellentétben – vitathatatlanul teljesítő nyomtatott szépirodalmak felől is.

A legnagyobb kérdést, magyarán hogy vajon el lehet-e *mélyedni* a linkekkel összekapcsolt „szövegekben”, ahogyan azt egy szépirodalmi produktumtól megszokhattuk, a szövegszerű elemzések hiánya szinte önmagában megválaszolja – ezért a hypertext, vagy legalábbis a fenti példák esetében adekvátabbnak tűnik ehelyett a felszíni „szörfözés”-kifejezés használata. Szűts Zoltán még a *Gólem* kapcsán állapítja meg a következőket:

A linkek gátolják a szövegben való elmerülést, valahányszor a felszínre hozzák az olvasót, ugyanis a nemlinearitásnak köszönve mintegy sürgetik, fusson végig a szövegen, nyomozóként göngyölítsen föl minél több szálát, s jusson minél messzebbre, bár tudja, az olvasásnak sohasem lehet vége, este leteszi az egyik szálát, és lehet, hogy reggel már másikat vesz föl. Ezáltal az olvasás aktusából kimarad az elmélyülés [...] a szövegbe zárt jelentések keresése pedig kevesebb teret kap, vagy teljesen elvész.⁴⁴³

J. Yellowlees Douglas könyvéből kiindulva persze ezzel azt is szembeszegezhetnénk, hogy az olvasói szabadság e „tökéletes” megnyilvánulásával kapcsolatban a „helyes” hozzáállás nem feltétlenül kritikai (például a sartre-i „szabadnak lenni iszonyú állapot” értelmében), hanem pozitívan érdemes *értékelni* e korlátatlanságot (a szörfözésnek „sohasem lehet vége”),⁴⁴⁴ továbbá pusztán kulturális determinizmusként kell inkább kezelni, hogy az olvasó esetleg még mindig *végig akar valamit olvasni*, mely „szokással” csakis azért oly nehéz „szakítani”, mert már túlon túl „belesüppedtünk” ebbe a („Gutenberg”) tradícióba. Douglas a hypertext-író Stuart Moulthropot is idézi a szemléletváltás „szükségességével” kapcsolatban, aki szerint nem *elolvasni* vagy végig olvasni kell egy hypertextet, hanem *belőle* kell olvasni, méghozzá

⁴⁴² Kappanyos András írja: „az elektronikus médium steril, célulvü [...] a komprehenzív szint a perceptívhez közelít, a végtelen itt már csak egy nagy szám, nincs benne a szakadékba tekintés szédülete.” In Kappanyos András: „Irodalom a digitális közegben.” *Literatúra* 2003/1, 77. o.

⁴⁴³ Szűts Zoltán: *i. m.* 223. o.

⁴⁴⁴ „So if I were working my way quickly through a hypertext for the first time solely by relying on defaults, the hypertext equivalent of channel surfing, stumbling into a place that has no default connection from it can seem tantamount to running headlong into a brick wall. Or the ending of the narrative. It is entirely up to you, dear reader.” J. Yellowlees Douglas: *i. m.* 97. o.

amennyit csak szeretnénk,⁴⁴⁵ így nincs „teljesítménykényszer”, pusztán élvezeti faktor, amely leginkább abból táplálkozik, hogy az olvasó minduntalan maga alkotja meg az őt „kielégítő” „formát”, a maga sajátos „*sense of an ending*”-jét.⁴⁴⁶ A formaalkotás ilyesfajta, szinte „teljes” áthárítása az olvasóra első megközelítésben talán kifoghatja a szelet a kritika vitorláiból, ugyanakkor fontos rögtön leszögezni, hogy egy esztétikai igényű szöveg *olvasását* nem lehet kizárólagosan olyan fogalmakkal azonosítani, mint „élvezet”, „megelégedettség”, „kikapcsolódás” stb., ugyanis ha ennyiben kimerülne, akkor inkább a játék vagy a pusztaszórakozás, nem pedig a művészet kategóriájához kerülne közelebb az adott textus. További probléma, hogy mivel az ilyen szövegek legkülönbözőbb „felhasználásai” (és nem interpretációi) nemcsak tökéletesen egyenrangúvá, hanem tökéletesen egyedivé is válnak, megszűnik mindenfajta „*sensus communis*”, ellehetetlenül a „műről” való bármiféle beszédmód, s ez tulajdonképpen egy esetleges kanonizációs folyamatot is csírájában elfojt (s ez már önmagában gyökeresen megkérdőjelezi az esztétikai létmód lehetőségét). Ám azon élvezeti faktorról kapcsolatban is felmerülhetnek bizonyos kérdések, amely végtére is az olvasó „emancipációjából” fakad, amikor kvázi „szerzőként” nyilvánul meg: nem feltétlenül világos ugyanis, hogy egy kvázi „végtelen” szövegtérből következő, olykor elképzelhetetlenül nagymértékű befogadói szabadságfok miatt „szippantaná magába” az „olvasót” (a hypertext tág „játéktere” nem látszik elég „megragadó” erejűnek, hiszen ahhoz túl kevés benne az értelmi korlátozó elem). Vagyis kérdésesnek tűnik, hogy egy már-már szerzői attribútumokkal felruházott olvasónak miért kellene elfogadnia a hypertextszerző által lefektetett bármilyen alapelvet, miért kellene „tovább haladnia”, miért kellene pusztán azon lexiákból és útvonalakból válogatnia, amelyeket „készen kapott” – „valódi” szerzővé ugyanis elektronikus elágazások nélkül is válhatna, „hagyományos” szövegalkotással.

⁴⁴⁵ „In conventional narratives, readers are asked to imagine a world of multiplicity from within an overwhelmingly linear and exclusive medium. For hypertextual readers, the situation is reversed – given a text that may contain almost any permutation of a given narrative situation, their task is to elicit a rational reduction of this field of possibilities that answers to their own engagement with the text.” Idézi J. Yellowlees Douglas: *i. m.* 73. o. (Eredetiben ld. Stuart Moulthrop: „Reading from the Map: Metaphor and Metonymy in the Fiction of Forking Paths.” In P. Delany–G. P. Landow (szerk.): *Hypermedia and Literary Studies*. Cambridge, M.I.T. Press, 1991, 119–132. o.) Ld. még ehhez Espen J. Aarseth: „Ergodikus irodalom”. Ford. Kozma Zsolt. *Replika*, No. 40., 205. o.: „míg [az irodalmárok] arra koncentráltak, amit olvastak, én arra, amiből olvasunk.”

⁴⁴⁶ J. Yellowlees Douglas: *i. m.* 92. o. Ld. még 86. o.: „Nancy Kaplan and Stuart Moulthrop first identified in a study of readers of interactive narratives. As one of the readers in their study “Something to Imagine” noted, closure occurs “when we have decided for ourselves that we can put down the story and be content with our interpretation of it. When we feel satisfied that we have gotten enough from the story, then we are complete.” (Eredetiben ld. Stuart Moulthrop–Nancy Kaplan: „Something to Imagine: Literature, Composition and Interactive Fiction.” *Computers and Composition* 1991/9/1, 16. o.

Úgy tűnik tehát, hogy a hypertext számára esztétikai jelleget legfeljebb csak akkor tulajdoníthatnánk, ha – ahogyan korábban a 3. típusú nyitottság példájánál is megfogalmaztuk – radikálisan leszűkítene a „lehetőségeinek” körét (körülhatároltság), s persze nem egy bármifajta médium fizikai „korlátai” miatt (voltaképpen a virtuális tárhelyek is „végesek”), hanem a felfoghatóság, az olvashatóság érdekében – ehhez a kérdéshez természetesen dolgozatunk műelemző részében gyakorlati úton is visszatérünk. A hypertext praktikus dimenziói ugyanakkor nem hanyagolhatók el, s voltaképpen eredetét is ennek köszönheti, emlékezhetünk még mind Vannevar Bush, mind Theodor Nelson megfogalmazásaira az információtárolás „asszociatív”, logikai, hivatkozásalapú módszerének előnyeiről, ahol is a „tisztá non-linearitás” – szemben a művészi szövegekkel – valóban értékelhető és hasznos sajátosság.⁴⁴⁷ Espen J. Aarseth talán még érthetőbbé teszi a hypertext alapvető működése és az esztétikai szövegek közötti elemi „konfliktust”: olvasási stratégia alapján ugyanis elkülöníti egymástól az úgynevezett *informatív* (szöveg mint technikai, történelmi, társadalmi objektum) és az *interpretatív* textusokat (egyediként felfogott szöveg), előbbihez rendelve a valamilyen konkrét információ megtalálására irányuló non-lineáris, *kereső* olvasást, mellyel általában értekező szövegeket, kézikönyveket, internetes enciklopédiákat, weboldalatokat stb. böngészünk, utóbbihoz pedig a műalkotásokat, amelyek – az esztétikai élvezetet „irányzó” befogadásukkor legalábbis feltétlenül – elidőzésre készítetnek, s amelyek nélkülözik a célorientált kereső jelleget.⁴⁴⁸ Az esetleges gondokat az okozhatja, ha e két merőben eltérő olvasási mechanizmus látványosan „összekeveredik”, ahogyan az például az úgynevezett „trükkregényeknél” is történik, amelyeket a hypertext számára esztétikai kanonizációt is szánó teoretikusok „protohypertextnek” neveznek. Ugyanakkor valóban találóbbnak tűnik a „trükkregény”-megjelölés, hiszen e művek⁴⁴⁹ csak imitálják, külsődleges és kvázi „megtévesztő” eszközként működtetik az *informatív* befogadási technikát, vagy másként fogalmazva, az esztétikailag érvényes, ámde trükkös formák (például Calvinónak a protohypertextek körébe sorolt *Az egymást keresztező sorsok kastélya* című műve) *csak látszólag* nélkülözik a kezdés és a

⁴⁴⁷ A hypermédia oktatási segédanyagként is kiválóan hasznosítható, ld. például Todd Presner: *Hypermedia Berlin*, amelyben Berlin 800 éves történetét lehet nyomon követni néhány kattintással (térképek, utcaképek, híres személyiségek életútja, nevezetes épületek, terek, megálló történetei, Berlinben játszódó filmelemzések stb. révén), mely anyag a University of California Los Angeles „digitális bölcsészet”-programjának része.

⁴⁴⁸ Ld. Espen J. Aarseth: „Non-linearitás és irodalomelmélet”. Ford. Müllner András. In Kappanyos András (szerk.): *Hipertext. Helikon* 2004/3. 313–348. o.

⁴⁴⁹ Ld. pl. a már idézett hypertextkronológiát az 1.3.2.2. fejezetben.

befejezés (és ezzel a körbehatárolás vagy lezárás, *closure*) kategóriáit,⁴⁵⁰ látszólag tűnnek tehát *lezáratlannak* (valójában pedig csupán *befejezetlenek*), s látszólag veszik csak fel például az „enciklopédikusság” külsődleges sajátosságait.⁴⁵¹ A hypertextdiskurzus olykor félrevivő azonosításai okán lényegesnek tűnnek tehát a fenti behatárolások, s főként a „nyitottsággal leplezett koherencia” gondolatának bevezetése a potenciálisan esztétikai formák esetében – ezek alapozhatják meg immár dolgozatunk műelemző szakaszát.

⁴⁵⁰ Ezzel a kérdéssel más helyeken már foglalkoztunk, ld. László Laura: „Kizárt lezárások – A labirintus útjai Italo Calvino műveiben”. In *ELTE*: http://www.elte.hu/file/OTDK_2015_LaszloLaura.pdf; vagy László Laura: „Hipertextualizálhatóak-e a *Passázsok*?” In Darida Veronika (szerk.): *Konstellációk – művészetelméleti tanulmányok. Tanulmánykötet Somlyó Bálint 60. születésnapjára*. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2017. 51–62. o.

⁴⁵¹ S így kell értenünk a már idézett calvinói gondolatot is, miszerint a XX. század legnagyobb regénytelijsítményei a „nyitott enciklopédia” elvén alapulnak. Ld. Italo Calvino: *Amerikai előadások*. 142–143. o.

II. GYAKORLATI SZAKASZ

2.0. Előzetes alapvetések

A korábbi fejezetekben már szemrevételezhettük a *closure* (lezárás) jelentőségének esszencialitását és kritériumszerűségét a művészi formában: megállapítottuk, hogy e fogalmon egy olyan *rugalmas* szerkezeti-értelmi-esztétikai körülhatárolást, „erőteret” kell értenünk, melyen belül egy szigorú értelemben rögzíthetetlen, kvázi „határokon belül nyitott” *játéktér* vagy „értelmezési tartomány” képződik meg, a narratív mű „tere”. Láttuk ezt a mechanizmust Ricœur leírásaiban is, aki számára a *closure* voltaképpen a prefiguráció-konfiguráció-refiguráció sajátos együttállásából (tehát a befogadó és a szöveg termékeny „összjátékából”) származik, azaz mindenképpen tartalmazza a *nyitottság* elemét – a művészi forma magában foglalja ugyanis a retrospektív újrendezhetőség lehetőségét, amikor „lezárultakor”, immár bizonyos *távolságból* és bizonyos határok között szabad interpretációalkotásra készíti recipiensét.⁴⁵² Ez voltaképpen korrelál a formativitás esztétikája és az Eco kapcsán látott „csak a forma interpretálható” tézissel, valamint természetesen a *nem korlátlanul* szabad értelmezés, vagyis az értelmezés határainak gondolatával – e nyitottság tehát nem a *rossz végtelen*, hanem a *jó* vagy *termékeny végtelen* értelmében vett sajátos nyitottság (lásd 1.3.1.3. fejezet). Ez jelentené az esztétikai forma korábban is látott *univerzális nyitottságát*, melyet az ecói tipológiában 1. típusként jelöltünk. Fontos itt talán újra megismételni azt az előző fejezetben is hangsúlyozott megállapítást, hogy az Eco által bevezetett nyitott mű fogalom természetesen nem nélkülözi, nem nélkülözheti a *formát*, még akkor sem, ha az adott mű akár a nyitottság „legradikálisabb” formáját mutatja is fel – ezt korábban úgy fogalmaztuk meg, hogy még a szélsőségesebb vagy szándékolt 2. és 3. nyitottsági szinten is működnie kell az 1. típusú általános nyitottságnak (mely a *closure* körbehátróló, *játéktér*- és formaalkotó funkciójából következik).⁴⁵³ Amennyiben tehát a valódi esztétikai forma nem lehet *closure* nélküli, vagyis

⁴⁵² Tehát az interpretációalkotás természetesen nem egy „formális logikai” modellen alapul. „Követni egy történetet azt jelenti, hogy az esetlegességek és váratlan fordulatok közegében való haladásunk során valamilyen elvárás irányít bennünket, mely a konklúzióban fog kiteljesedni. Ez a konklúzió azonban logikailag nem következik bizonyos előzetes premisszákból. Ad a történetnek egy „végpontot”, mely azt a nézőpontot biztosítja, amelyből a történetet olyanként pillanthatjuk meg, mint ami valamifajta egészet alkot, történetet megérteni annyit tesz, mint megérteni azt, hogyan és miért vezettek az egymást követő epizódok éppen ehhez a konklúzióhoz, amelynek végső soron olyanként kell elfogadhatónak lennie, mint ami bár egyáltalán nem volt előrelátható, de összeegyeztethető az epizódok együttesével.” Ld. Ricœur: „A hármas mimézis”. 279. o.

⁴⁵³ „Reading [...] is precisely the act that brings about the transition between the effect of closure for the first perspective and the effect of openness for the second. To the extent that every work does something, it adds something to the world which was not there previously. But the pure excess we may attribute to the work as an act, its power of interrupting repetition, as Roland Barthes puts it, in his "Introduction to the Structural Analysis of Narrative", does not contradict the need for closure. "Crucial" endings are perhaps the ones that best combine

terminológiánkat használva *lezáratlan*, így kizárólag csak „imitálni” tudja ezt a jelleget a 2. és 3. szintű nyitottsági szinteken is.⁴⁵⁴

Az 1.2.1. fejezetben ismertetett fogalmi megkülönböztetések jelentősége a lezárás (*closure*), a vég (*ending*) és a befejezés (*fin*) között fokozottá válik a 2. és 3. nyitottsági szintű művek elemzése során, s leginkább a „jó végtelenséget” (a lezáratlanságot imitáló) és a „rossz végtelenséget” működtető (a lezáratlanságot megvalósító) alkotások, vagyis a *forma* és az *antiforma* elkülönítése kapcsán. A *closure*, *ending*, *fin* terminusok közül természetesen az első jelenléte minden körülmények között esztétikai kritérium; az *ending* mint fizikai vagy mediális vég tulajdonképpen összefügg a *closure*-rel, minthogy értelmi-esztétikai körülhatárolás nehezen képzelhető el fizikailag vagy mediálisan „végtelen” terepen, bár ennek lehetőségét elvben persze fenn kell tartanunk például a művészi igényű hypertextek kedvéért, ezek lehetőségét nem zárhatjuk ki előzetesen; ugyanakkor a *fin* megléte mint a cselekmény befejezése vagy másként mondva a narratíva megoldása korántsem tűnik szükségszerűnek, főként a 2. és 3. szintű „posztmodern” nyitottság esetében nem. Az esztétikailag kezelhető (*olvasható, elemezhető*), ámde az egyértelmű narratív megoldást nélkülöző műveket ezért is sokkal helyénvalóbb *befejezetlennek*, s nem lezáratlannak nevezni: az egyértelmű vagy kizárólagos befejezés „hiánya” önmagában nem feltétlenül ássa ugyanis alá a forma megvalósulásának lehetőségét, mégha a művészi intenció látszólag ezt célozná is („trükkregények”). Amennyiben az egyszerűség érdekében a *closure*, *ending*, *fin* fogalmi hármását egyfajta – persze elkerülhetetlenül elnagyolt és sematikus – viszonyrendszerben szeretnénk szemléltetni azok megléte vagy hiánya alapján, logikailag nyolc lehetőséget kapnánk, melyek közül természetesen nem értelmezhető mindegyik:

1. van lezárás (*closure*) / van vég (*ending*) / van befejezés (*fin*)
2. van lezárás (*closure*) / van vég (*ending*) / nincs befejezés (*fin*)
3. van lezárás (*closure*) / nincs vég (*ending*) / nincs befejezés (*fin*)
4. van lezárás (*closure*) / nincs vég (*ending*) / van befejezés (*fin*)
5. nincs lezárás (*closure*) / nincs vég (*ending*) / nincs befejezés (*fin*)
6. nincs lezárás (*closure*) / van vég (*ending*) / nincs befejezés (*fin*)
7. nincs lezárás (*closure*) / nincs vég (*ending*) / van befejezés (*fin*)
8. nincs lezárás (*closure*) / van vég (*ending*) / van befejezés (*fin*)

these two effects.” So it is not a paradox to say that a well-closed fiction opens an abyss in our world, that is, in our symbolic apprehension of the world.” Ld. Paul Ricœur: *Time and Narrative. Vol. II.* 20–21. o.

⁴⁵⁴ Ld. ehhez újra Lotman már idézett gondolatát, aki szerint „rendkívül sajátos szerkezeti jellegzetesség”, ha egy műalkotás „végtelen”, azaz nincs eleje vagy vége. Lotman ezt a jelenséget a *lezáratlanság imitációjának* tekinti. Ld. Lotman: „A „kezdet” és a „vég”. A művészi szövegek modellálásáról”. 1128. o.

A korábbiak alapján az 5-8. lehetőségek voltaképpen rögtön ki is eshetnek az esztétikai intelligibilitás köréből, ugyanakkor nyilvánvalóan szoros elemzésre van szükség minden esetben, hogy e sémák bármelyikét konkrét szövegekre lehessen alkalmazni. Az 5-8. opciókra valójában már maga a *szöveg* fogalma sem illik (lásd 1.2.2. fejezet),⁴⁵⁵ miközben találkozhatunk azért olyan produktumokkal (főként hypertextekkel, amennyiben a *vég/ending* kategóriája a hiányzó elem), melyek ezen sajátosságok „ellenére” láthatóan művészi kanonizációra törekszenek még az 5. pont „megvalósítása” esetén is; a 6. pont elvi síkon szintén elképzelhető (mediális határ létezik, ellenben értelmi lezárás és narratív befejezés nem); a 7. pont ellenben valószínűleg egyetlen kontextusban sem értelmezhető; a 8. pont pedig talán összefüggésbe hozható azon nem-művészi szövegekkel, melyek azonban igényt tartanak az esztétikai jellegre. Az elméletileg esztétikai értelmezésre lehetőséget adó 1-4. kategóriák közül dolgozatunk leginkább a 2. lehetőséggel foglalkozik (mint a mondhatni „formabontó” szövegek szintjével), megjegyezve azért azt is, hogy az első megközelítésben talán a legkonvencionálisabbnak tűnő 1. pont sem zár ki mindenfajta „trükkös” megoldást; a 3. pont valószínűleg ismét csak nem értelmezhető; a 4. kategóriát pedig talán fenntarthatjuk az esetlegesen esztétikai karaktert felmutató hypertextek számára. Fontos leszögezni természetesen, hogy e relációs séma felállítása pusztán a három terminus egymáshoz való viszonyának könnyebb átláthatóságát célozza elvi síkon, s nyilvánvalóan nem felelhet meg maradéktalanul a konkrét művek gyakorlati szintjén. Sarkalatos lesz ugyanakkor észben tartanunk a fenti fogalmi distinkciókat, amikor azt elemezzük majd, hogy a trükkös befejezések, vagy éppen befejezés nélküli szövegek vajon lezáratlanok és vég nélküliek is-e egyben.

Mindenképpen szólnunk kell még e helyen az elemzés alá vont szövegek körének meghatározási módjáról is. Mint már az eddigiekből is nyilvánvalóan körvonalazódhatott, természetesen az ecói tipológia 2. és 3. szintű *szándékolt* nyitottságának megfeleltethető, jobbra a „posztmodernhez” kapcsolható művek⁴⁵⁶ állnak figyelmünk középpontjában, melyek szerkezeti felépítésükkel is demonstrálják önnön „végnélküliségüket”, s negálják egyúttal az „előrehaladás” érzetét. A főként a posztmodernnel foglalkozó irodalomtörténeti munkák,

⁴⁵⁵ Ld. például ismét Lotman: „A szöveg fogalma”. 58–59. o.: „A szöveg nem egyszerűen két külső határ között elhelyezkedő jelek egymásra következése. A szövegre belső szervezettség jellemző, amely a szöveget a szintagmatikus szinten strukturális egésszé változtatja. [...] Megjegyzendő: a szöveg strukturáltsága és elhatárolása összefügg egymással.”

⁴⁵⁶ Ahogyan például Milosevits Péter, a „trükkregény”-kifejezés megalkotója is fogalmaz, ez a regényforma a „20. században virágkorát éli, s annak utolsó harmadában, a posztmodern idején, a trükkregény a domináns regénytípus.” Ld. Milosevits Péter: „A trükkregény fogalma”. 2000. *Irodalmi és Társadalmi havilap*. 2004/7-8., vagy in <http://ketezer.hu/2004/07/a-trukkregegy-fogalma/>

kézikönyvek e „trükkös” megoldásokat sok esetben a hypertextbe mint a „végelkerülés” legradikálisabb formájába való „átmenet” mozzanataiként (protohypertextként), vagy éppen „kísérleti”, netán „non-lineáris” vagy „interaktív” irodalomként tárgyalják. Az ilyesfajta „kísérleti” regényekről az összefoglaló történeti művek rendszerint „kronológiákat”, listákat közölnek, melyek közül már mi is láthattunk néhányat például az 1.3.2.2. fejezetben,⁴⁵⁷ s többnyire megfigyelhető, hogy e listák a „legalapvetőbb”, „legtipikusabb” tételek tekintetében sokszor egybevágunk. A posztmodern irodalom történetére fókuszáló irányadó szerzők közül például Brian McHale,⁴⁵⁸ Patricia Waugh,⁴⁵⁹ Gerhard Hoffmann,⁴⁶⁰ Barry Lewis⁴⁶¹ szekunder művei is tartalmazznak ilyen „felsorolásokat”, melyek között általában megtalálhatjuk például a „még” nyomtatásban megjelenő Marc Saporta: *Composition No. 1*, B. S. Johnson: *The Unfortunates* (*Szerencsétlenek*), Vladimir Nabokov: *Pale Fire* (*Gyér világ*), Milorad Pavić: *Kazár szótár*, Robert Coover: *Pricksongs and Descants* (“The Babysitter,” “The Elevator,” “Quenby and Ola, Swede and Carl,” “The Magic Poker”), John Fowles: *The French Lieutenant’s Woman* (*A francia hadnagy szeretője*), Italo Calvino: *Il castello dei destini incrociati* (*Az egymást keresztező sorsok kastélya*), Italo Calvino: *Se una notte d’inverno un viaggiatore* (*Ha egy téli éjszakán egy utazó*), Raymond Federman: *Double or Nothing*, John Barth: *Lost in the Funhouse* (*Bolyongás az elvarázsolt kastélyban*), Thomas Pynchon: *Gravity’s*

⁴⁵⁷ Például „The Non-linear Tradition in Literature”, in Christopher Keep–Tim McLaughlin–Robin Parmar: „The Electronic Labyrinth”. In <http://www2.iath.virginia.edu/elab/>; vagy J. Yellowlees Douglas: *The End of Books – or Books without End? Reading Interactive Narratives*. VIII. o.

⁴⁵⁸ Brian McHale: *Postmodernist Fiction*. Taylor & Francis e-Library, 2004., a felsorolásokat ld. 110. o. skk., 192. o. skk.; cc New York, Cambridge University Press, 2015, ld. például 41. o. A könyben később McHale is kapcsolatba hozza a hypertextekkel a trükkös felépítésű regényeket: „Theorized as early as the sixties, but emerging as a practical reality only in the eighties, hypertext allowed textual or other informational media to be distributed in discrete units [...] Hypertextual organization could also be achieved in print texts, of course: Nabokov’s *Pale Fire* (1962) achieves it one way, through annotation, Cortázar’s *Hopscotch* (published in English translation in the watershed year 1966) another way, through its alternative chapter orders, Milorad Pavić’s *Dictionary of the Khazars* (1984) yet another, through internal cross-referencing. Coover’s own fiction, notably a number of the stories in *Pricksongs and Descants* (1969) – “The Babysitter,” “The Elevator,” “Quenby and Ola, Swede and Carl,” “The Magic Poker” (a rewrite of *The Tempest*; see “Prospero’s Books”) – anticipates hypertext by producing multiple, mutually contradictory narrative sequences that compete with each other for a toehold in the story’s »real world«.” 129. o.; Brian McHale: „Postmodernism and Experiment”. In Brian McHale–Joe Bray–Alison Gibbons (eds.): *The Routledge Companion to Experimental Literature*. London and New York, Routledge, 2012, ld. például 147. o.

⁴⁵⁹ Patricia Waugh: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Taylor & Francis e-Library, 2001, ld. például 21–22. o.

⁴⁶⁰ Gerhard Hoffmann: *From Modernism to Postmodernism. Concepts and Strategies of Postmodern American Fiction*. Amsterdam – New York, Rodopi, 2005. ld. például 291. o. skk.

⁴⁶¹ Barry Lewis: „Postmodernism and Literature”. In Stuart Sim (ed.): *The Routledge Companion to Postmodernism*. London and New York, Routledge, 1998, ld. 121–123. o.

Rainbow (Súlyszivárvány); Ronald Sukenick: *The Death of the Novel and Other Stories* and *Out*, Raymond Federman: *Double or Nothing*, Raymond Federman: *Take It or Leave It*, William Burroughs: *Naked Lunch* című könyveit – a felsorolást természetesen még sokáig lehetne folytatni, ugyanakkor mi az egyszerűség kedvéért itt azokat a műcímeket tüntettük fel, amelyek a listák mondhatni „állandó” elemeit képviselik.⁴⁶² Az elsősorban a már nem nyomtatott művekkel (hypertextekkel) foglalkozó szekunder irodalmak, mint korábban utaltunk rá, kanonizációs célokat szolgáló felsorolásaikban (keresve a minél szorosabb kapcsolódást a nyomtatott irodalommal), többnyire hypertextelőzményként tekintenek a fentiekre,⁴⁶³ emlékezhetünk még az úgynevezett „nem-lineáris” listákra például Christopher Keep – Tim McLaughlin – Robin Parmar: *The Electronic Labyrinth* című enciklopédiájából,⁴⁶⁴ J. Yellowlees Douglas: *The End of Books – or Books without End?* című könyvéből,⁴⁶⁵ vagy éppen a „könyv végét” hirdető Robert Coover: „The End of Books” című írásából⁴⁶⁶ a posztmodernnek közül például Calvino, Nabokov és Pavić, Barth stb. említett művei is visszaköszönnek (lásd 1.3.2.2. fejezet), ám természetesen ezeken kívül is számtalan, hasonló listákat tartalmazó hypertextes szakirodalmi hivatkozással találkozhatunk.⁴⁶⁷ A hypertexttel (is)

⁴⁶² Nem ideértve természetesen a posztmodern „előfutárokat”: Jorge Luis Borges vagy Julio Cortázar minden ilyen jellegű irodalomtörténeti munkában hivatkozási alap, azonban, mint említettük, mi a posztmodern „kiteljesedett”, érett(ebb) korszakával foglalkozunk.

⁴⁶³ Az ilyen felsorolásokban gyakran lehet találkozni az említett szerzőkön túl például Alain Robbe-Grillet, Samuel Beckett, Georges Perec névvel is.

⁴⁶⁴ „The Non-linear Tradition in Literature”, in Christopher Keep–Tim McLaughlin–Robin Parmar: „The Electronic Labyrinth”. In <http://www2.iath.virginia.edu/elab/>

⁴⁶⁵ J. Yellowlees Douglas: *The End of Books – or Books without End? Reading Interactive Narratives*. VIII. o.

⁴⁶⁶ Robert Coover: „The End of Books”. *New York Times*, June, 1992.

⁴⁶⁷ Például J. Yellowlees Douglas: „What Hypertexts Can Do That Print Narratives Cannot.” *Reader* 28/1992, ld. 11.o., 15. o.; Elizabeth Burgess: *Understanding Interactive Fictions as a Continuum: Reciprocity in Experimental Writing, Hypertext Fiction, and Video Games*. In

https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/54573252/FULL_TEXT.PDF: „The Unfortunates (1999, first published in 1969) by B. S. Johnson – arguably the ‘best-known and most vocal of the experimental novelists of the period’ (Booth, 2012, p. 392), Julio Cortázar’s *Hopscotch* (1966a, first published in Spanish in 1963), and Marc Saporta’s *Composition No. 1* (1963, first published in French in 1962). In addition to these key examples, the chapter will discuss Oulipian literature, Georges Perec’s *Life: a User’s Manual* (1987, first published in French in 1978), and the techniques of William S. Burroughs, alongside further relevant literary examples. For instance, we might agree that *Composition No. 1*, *Hopscotch*, and *The Unfortunates* are proto-hypertexts”, ld. 178. o.; Alice Bell: *The Possible Worlds of Hypertext Fiction*. London, Palgrave Macmillan, 2010.: „a number of print works, retrospectively collected under the term ‘proto-hypertext’, are often seen as the literary precursors of hypertext fiction. Saporta’s (1963) *Composition No. 1* exists as a collection of 100 loose pages, which can be read in any order; Cortázar’s (1966) *Hopscotch* can be read following the numerical sequencing of the chapters or from an alternative reading order provided at the beginning of the novel; Coover’s (1969) short-story, ‘The Babysitter’, is comprised of fragments of text that readers are invited to piece together in any order they choose”, ld. 2. o.; Alice Bell–Astrid Ensslin–Hans Rustad: *Analyzing Digital Fiction*. London – New York, Routledge, 2014, ld. 8. o.; E. J. Aarseth: *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore, MD: John Hopkins University Press, 1997.

foglalkozó magyar kutatók, például Józsa Péter,⁴⁶⁸ Milosevits Péter,⁴⁶⁹ Szűts Zoltán⁴⁷⁰ vagy Gyuris Norbert⁴⁷¹ révén is viszontláthatunk jó néhány ilyesfajta („protohypertextes” tételekből álló) felsorolást, szintén a korábbiakkal közel megegyező szépirodalmi merítéssel, kiegészítve természetesen néhány kelet-európai és magyar példával. Válogatásunkat többnyire ezekhez és a fentebb említett listákhoz, s azokon belül is leginkább a sokszor ismétlődő elemekhez igazítjuk, főként azért, mert – az eddigiekből is jól láthatóan – „prototipikus” jellegük folytán megkerülhetetlen irodalomtörténeti hivatkozási alapként szolgának, s így különösen reprezentatív jelentőségüknek tűnnek. Továbbá, és ezzel szorosan összefüggve pedig

A mű I. fejezete magyarul: E. J. Aarseth: „Ergodikus irodalom”. Ford. Kozma Zsolt. *Replika* 40 (2000/06/01.), ld. különösen: 209–210. o.; Stuart Moulthrop: „Beyond the Electronic Book: A Critique of Hypertext Rhetoric”. In J. Walker (ed.): *Proceedings of ACM Hypertext 91 Conference*. (15–18 December 1991) San Antonio, TX, 1991, ld. főként 284. o.; George P. Landow: *Hypertext 2.0: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore, MD: John Hopkins University Press, 1997. James Phelan–Joseph E. Maloney: „Authors, Readers, and Progression in Hypertext Narrative.” In *Works and Days* 1999/33-34(17) & 35/36(18), ld. főként 266. o.; Raine Koskimaa: *Digital Literature: From Text to Hypertext and Beyond*. In <http://users.jyu.fi/~koskimaa/thesis/thesis.shtml>, ld. különösen az I. fejezetet: „books like Raymond Federman’s *Double or Nothing* (1972), in which text is occasionally printed to circle around the page and thus force the reader to turn the whole book a full 360 degrees in her hands, can be seen as an example of ergodic literature. Vladimir Nabokov’s *Pale Fire* (1962), in which the reader has to jump between the poem ”Pale Fire”, the ”Commentary”, and the ”Index”, is a case of ergodic literature etc. Once again, as these examples should clearly show, there is ergodic literature in both the print and the digital format. In describing ergodic literature we need the concepts of textons and scriptons. Textons are the ”building blocks” of a text, the deep structure. Scriptons, in turn, are the possible combinations of textons, the surface level as seen by the reader. With any given hypertext, all the individual lexias (nodes) together are the textons, all the combinations of them, as chosen by any individual reader, are the scriptons. Or, with print texts like Marc Saporta’s *Composition No. 1* (1962) and B. S. Johnson’s *The Unfortunates* (1969) where the text is printed on loose pages meant to be shuffled and read in random order, each leaf is a texton, all the orders in which they happen to be read are scriptons.”; Astrid Ensslin: *Canonizing Hypertext. Explorations and Constructions*. London, Continuum, 2007, ld. főként 76. o. skk.; David Ciccorico: „Digital fiction: networked narratives”. In Brian McHale–Joe Bray–Alison Gibbons (eds.): *i. m.* ld. 469. o. skk.

⁴⁶⁸ Józsa Péter: *i. m.*: „Protohipertext alatt olyan szövegeket értünk, amelyek nyomtatott formában jelentek meg ugyan, de sajátos struktúrájuk révén a hipertexthez közel álló tulajdonságokat hordoznak. Az első ilyen szöveg talán Sterne *Tristram Shandy*-je, amely explicit utalásokat tartalmaz a könyv más oldalaira. De ilyen például Vladimir Nabokov *Pale Fire* című műve (1962), amely négy különálló részből áll: magát a *Pale Fire* című költeményt egy Előszó előzi meg, és egy Kommentárok, valamint egy Mutató követi, s ezek folyamatosan utalnak egymásra, lehetőséget nyújtva az olvasónak, hogy különböző útvonalakat választva kalandozza be a szöveget. [...] Külön alkategóriáját képezik a protohipertexteknek a szótárregények, a szótárak struktúráját imitálva különálló szócikkekkel építkeznek. Ilyen például a Nobel-díjra jelölt Milorad Pavić *Kazár szótár*-a, a magyar irodalomban pedig Temesi Ferenc *Por*, vagy Zilahy Péter *Az utolsó ablakzsiráf* című regénye.”

⁴⁶⁹ Milosevits Péter: *i. m.* „Szűkebb értelemben azokat a műveket tekintem trükkregénynek, amelyek a Julio Cortázar *Ugróiskola*, Umberto Eco *A rózsza neve*, Milorad Pavić *Kazár szótár* című alkotásai által képviselt modellbe sorolhatóak.”

⁴⁷⁰ Szűts Zoltán: *i. m.*, ld. különösen 239. o. skk.

⁴⁷¹ Gyuris Norbert: *i. m.*, ld. főként „A nyomtatott hipertext” című fejezetet, ahol többek között Nabokov: *Gyér világ*, John Fowles: *A francia hadnagy szeretője*, Italo Calvino: *Ha egy téli éjszakán egy utazó*, J. M. Coetzee: *Foe*, Alasdair Gray: *Poor Things*, vagy Temesi Ferenc: *Por* című művei merülnek fel.

megközelíthetőnek látszik ezzel a módszerrel az a számunkra lényeges célkitűzés is, hogy lehetővé váljon a változatos „végelkerülő” technikák egy viszonylag széles körű megjelenítése. A továbbiakban éppen ezen különféle technikák alapján fogjuk kategorizálni a bemutatni kívánt szépirodalmi szövegeket, minduntalan szem előtt tartva a korábban vázolt alapvető elemzési szempontot: a lezárás (*closure*), vég (*ending*) és befejezés (*fin*) jelenlétét, hiányát és egymáshoz való viszonyukat. A technikák alapján – természetesen a sok egyéb lehetséges módszer mellett – elsősorban a következő nyitottsági típusokat és altípusokat különböztetjük meg (az elemzendő példák zárójelben): (2.1.) körköröség (John Barth: *Bolyongás az elvarázsolt kastélyban*), (2.2.) kombináció, ezen belül (2.2.1.) dobozregény (B. S. Johnson: *Szerencsétlenek*), (2.2.2.) hypertext (Michael Joyce: *Twelve Blue*), (2.2.3.) rizomatikusság (Italo Calvino: *Az egymást keresztező sorsok kastélya*), valamint az (2.3.) ellenzárlat, s benne (2.3.1.) a töredékes szerkesztés (Robert Coover: *The Babysitter*), valamint az (2.3.2.) elágazó befejezésű szöveg (John Fowles: *A francia hadnagy szeretője*) jelenhet meg.⁴⁷²

⁴⁷² A tipológia meghatározásánál nagymértékben támaszkodtam Szegedy-Maszák Mihály már idézett tanulmányára: „Modern és posztmodern: ellentmondás vagy összhang?” *Helikon* 1987, 1-3. (A posztmodern amerikai irodalom). 43–58. o.

2.1. Körköröség és ismétlés // John Barth: *Bolyongás az elvarázsolt kastélyban*

2.1.1. A Möbius-szalag mint keret

Belőlem ugyan soha nem lesz szerző. Már lejárt az öröklét is, mindenki rég hazament.
(John Barth)⁴⁷³

Az amerikai John Barth (1930–) *Bolyongás az elvarázsolt kastélyban* (*Lost in the Funhouse*)⁴⁷⁴ című eredetileg 1968-ban megjelent elbeszéléskötete gyakran előfordul a posztmodern irodalomtörténetek trükkös szerkesztésű példái között, melyet az angolszász recepció főként „metafikcióként”⁴⁷⁵ tart számon. Barth nemcsak novellistaként működött, sokáig a Johns Hopkins egyetem vendégoktatója volt, s teoretikus elgondolásai (melyekre már az 1.1.1. fejezetben is hivatkoztunk)⁴⁷⁶ igencsak rokoníthatónak tűnnek szépírói gyakorlatával. Pályafutásának „konvencionálisabb” nyitánya (*The End of the Road*, *The Floating Opera* stb.) után a *Bolyongás...* már a kvázi „formabontó” művei közé tartozik, mely 14 egymáshoz első látásra csak igen lazán kapcsolódó, olykor igen önreflexív elbeszélést tartalmaz, köztük természetesen a címadó darabot is.

A mű már a kezdet kezdetén, sőt egy kissé már annál is korábban, az alcímben (*Széppróza nyomtatásra, magnóra és élőbeszédre*), majd rögtön a bevezető „szerzői megjegyzésekben” világossá teszi, hogy itt a szokványos olvasási praktikák könnyen alkalmazhatatlanok lesznek, vagy ahogyan Milosevits Péter fogalmaz, a mű idejekorán „kitűzi” magára a „Vigyázat, irodalom!” figyelmeztető táblát.⁴⁷⁷ Az első szerzői megjegyzés máris egy időparadoxon: a kötetben szereplő elbeszéléseket *egyidejű* befogadásra szánt *sorozatként* jelöli meg, azaz egyszerre követeli meg az egymásmellettiiséget vagy szimultaneitást és az egymásutániséget vagy szerialitást. A második „figyelmeztetés” már az alcímre utal vissza,

⁴⁷³ John Barth: *Bolyongás az elvarázsolt kastélyban. Széppróza nyomtatásra, magnóra és élőbeszédre*. Ford. Abádi Nagy Zoltán. Budapest, Európa (Modern Könyvtár), 1977. 121. o. (A magyar fordításra vonatkozó szöveghelyeket a továbbiakban B. rövidítéssel és a megfelelő oldalszám megjelölésével hivatkozom.)

⁴⁷⁴ A következő angol nyelvű kiadást használom: John Barth: *Lost in the Funhouse*. 8th Printing, Bantam Edition, 1978. (A továbbiakban ezt „eredeti” megjelöléssel hivatkozom.)

⁴⁷⁵ Önmaga fikcionalitását tematizáló fikció. Ld. például Patricia Waugh: *Metafiction – The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London – New York, Routledge, 1984. 2. o.

⁴⁷⁶ John Barth: „A kimerített irodalom”. *Helikon* 1987, 1-3. (A posztmodern amerikai irodalom). 137–143. o. E tanulmányhoz szokás kapcsolni egy bő évtizeddel később született másik írását: John Barth: „Az újrafeltöltődés irodalma. A posztmodernizmus szépprózája.” *Nagyvilág*, 1982/4. 569–586. o.

⁴⁷⁷ Milosevits Péter: *i. m.*

aláhúzza, hogy a szövegek egy része egyáltalán nem „nyomtatásra” készült, sokkal inkább *felolvasásra* (erre utal a barth-i „nyomtatott hang” kifejezés), ám bizonyos elbeszélések csakis úgy „örzik” meg értelmüket, amennyiben felvételtől, a *szerző hangján* szólalnak meg. Kapunk továbbá eligazítást a különböző elbeszélők „személyéről” is (például az „Önéletrajz” című szövegben „az első személyű névmás mögött nem én vagyok, hanem az elbeszélés, mely magáról beszél. Én vagyok az apja. Anyja a magnetofonkészülék”),⁴⁷⁸ aki bizonyos esetekben maga az *olvasó* is lehet, máris megteremtve és előkészítve egy potenciális, és szépirodalmi produktumokban általában szokatlannak ható *dialogushelyzetet* a mű és a befogadó között („az *Élettörténet* másodszereplője, aki a második személyű névmás mögött van, az te vagy, olvasóm”).⁴⁷⁹ További „szokatlan” tényezőként a *cirkularitás* is hamar előtűnik a „Keretmese” című „nyitószövegben”, talán azzal a szándékkal, hogy rögtön két szinten is tükrözze ezzel a műegész szerkezetét. A legalapvetőbb szinten a körbehatároló *keret* jól ismert műfaji fogásának alkalmazásával, a második szinten pedig e furcsa keretezés *formai* sajátosságával – a „keretmese” ugyanis két majdnem üres oldal, ahol „normál” szedéssel pusztán a következő, már magának a könyvnek mint klasszikus médium határainak *megsértésére* biztató, kvázi „szentségtörésnek” ható szöveg olvasható: „A pontozott vonal mentén levágandó. Csavarjuk meg egyszer a papírszalag egyik végét, és erősítsük AB-t az ab-hez, a CD-t a cd-hez.”⁴⁸⁰ A pontozott vonal ugyanis a képzeletbeli margó helyén oldalt, függőlegesen fut végig, a margósávan pedig nagy betűkkel, a könyvet merőlegesen elforgatva olvasható a következő oldalra is átfutó szöveg: „volt egyszer egy elbeszélés [oldaltörés] arról szólt, hogy”, rajta természetesen a megfelelő betűjelzésekkel. Amennyiben a kísérletező kedvű olvasó „valóban” engedelmesskedne a narrátori utasításnak és levágná az oldalt futó sávot, továbbá az így keletkezett papírcsík végeit a megfelelő módon illesztené össze, egy úgynevezett Möbius-szalagot kapna,⁴⁸¹ vagyis egy kétdimenziós, *egyetlen oldalú* és *egyetlen éllel* rendelkező felületet (melyre ha hosszirányban csíkot húzunk, visszatérünk az eredeti kiindulóponthoz úgy, hogy a szalag egészét érintettük). E paradox, „furcsa hurkon” lévő felirat ezáltal *végtelenített* módon ismétli, s egyúttal üresíti ki önmagát, hiszen megközelíthetetlenül teszi önnön *témáját*, *cselekményét*, megfoghatatlanná teszi saját „középpontját”, hiszen általa nyilvánvalóan sosem tudjuk meg, *miről szól* ez az elbeszélés. Emlékezhetünk még az 1.1.1. fejezetből, hogy az ars

⁴⁷⁸ B. 7. o.

⁴⁷⁹ B. 9. o.

⁴⁸⁰ B. 11. o.

⁴⁸¹ A forma August Ferdinand Möbius német matematikusról kapta a nevét.

poétikus lezáráskritikák éppen az „esszenciálisan” feltárható (lekerekített és egyértelműen megragadható) témát és cselekményt állították bírálatuk fókuszába, többek között maga Barth is,⁴⁸² így e technikájával tulajdonképpen a szó szoros értelmében tükrözi elméletét. Ám mivel az „elbeszélés” e trükkös formai megoldást csak kvázi „bevezetőként” alkalmazza, hiszen a szöveg a továbbiakban „konvencionális” könyv formátumban folytatódik, e „keret” pusztán metaforikusan vonatkoztatható magára a műre. A következőkben arra irányul a vizsgálódásunk, hogy e végtelenített, körkörös Möbius-szalag mint felület mennyiben *keretezi*, miként alakítja, mennyiben „határozza meg” az elbeszélés későbbi szöveghelyeit, azaz mennyire szervesen, szorosan kapcsolódik e nyitómozzanat magához a műhöz, mennyiben reflektál rá és főként gazdagítja-e művészi értelemben a szöveget mint *egészet*, amennyiben egyáltalán egésznek tekinthetjük a „végtelent” idéző szerkezetet. E felsorolt szempontok nyilvánvalóan a „tartalom” és a „forma” esztétikai szempontból igencsak lényeges egységére igyekeznek rákérdezni, s ezáltal minden bizonnyal a *closure*, az *ending* és a *fin* relációjáról is adalékokkal szolgálhatnak.

2.1.2. Szimultaneitás és/vagy szerialitás?

Emlékezhetünk, hogy a már említett szerzői figyelmeztetések „szimultán” befogadást (is) írtak elő, ugyanakkor az alapvetőnek tűnő és szokványos „lineáris” befogadási stratégia szerint valószínűleg az „Éj-tengeri utazás” (*Night-Sea Journey*) című rövid elbeszéléssel találkozunk legelőször az olvasó. Ugyanezen szerzői megjegyzések azt is „leszögeznek”, hogy a narrátor egyrészt a „szerző hangján szól”, következésképpen „számos bíráló vélekedéssel ellentétben nem hal”,⁴⁸³ azonban egyéb előzetes információk nem állnak rendelkezésre, és magában a szövegben „elmerülve” sem körvonalazódik pontosabban a „téma”, a helyszín, vagy éppen a „szereplők” személye. Az elbeszélés nyitómondatai persze nem igazán „indokolják”, hogy konkrétumokat keressünk:

– Bármilyen is utazásunk helyes értelmezése, ha ez, ha az, mindenképpen magamhoz szólok; mint valami idegennek, magamnak teregetem ki múltunkat, sorsunkat, magam előtt leplezem le titkos reményemet, ha elmerülök érte, akkor is. – Utazunk, vagy csak

⁴⁸² „Kimerítettségen nem olyan elcsépeelt dolgot értek, mint a fizikai, erkölcsi vagy intellektuális dekadencia, hanem egyszerűen bizonyos formák kimerültségét, vagy bizonyos lehetőségek végigvitt kiaknázását – amin korántsem kell feltétlenül kétségbeesni.” Ld. John Barth: „A kimerített irodalom”. *Helikon* 1987, 1-3. (A posztmodern amerikai irodalom). 138. o.; vagy később ugyanebben az írásban felveti a szövegek önfelszámolásának lehetőségét is: „mi lenne, ha megüresednének a könyvoldalak – »happening«, melynek során nem történik semmi, mint mikor Cage 4' 33"-ját adják elő, üres hangversenyteremben?” 141. o.

⁴⁸³ B. 7. o.

képzelnéd? [...] Én magam létezek-e, vagy csupán álmodom? És ha vagyok, ki vagyok?⁴⁸⁴

Egy utazás, amennyiben az rendelkezhet „helyes” interpretációval, értelemszerűen máris átvitt értelemben, a jól ismert, klasszikus irodalmi motívumként tűnhet fel – szembeötlő lehet ugyanakkor, hogy az E/1. személyű ön-és létértelmező, kvázi vallomásos, esszéisztikus stílust áthatja némi elbeszélői irónia, mely nyilvánvalóan az akár tudathasadásosnak is tekinthető belső párbeszédéből adódik. Mindez természetesen a már sokat idézett Barth-i teoretikus alapállással is rezonál, miszerint a szerző azt a „kimerült” irodalmi beszédmódot állítja pellengérre, ahol is a narráció alanya és tárgya mintegy kézzel fogható „centrumként” azonnal és közvetlen módon beazonosíthatóvá válik, miáltal a szöveg „teljes passzivitásban” tartja befogadóját ahelyett, hogy bizonyos alapvető információk megvonásával inkább szellemi aktivitásra ösztönözné, azaz „valóban” felkeltene az érdeklődését. Az „Éj-tengeri utazás” szemmel láthatóan inkább ez utóbbira „törekszik”: a személynevek kiiktatásával a legbiztosabb támpontokat is csak az igen homályosnak tetsző utazás, úszás és tenger „kulcsszavak” nyújtják. Csupán néhány apróbb, elejtett félmondat utalhat az elbeszélő(k) „valódi” kilétére, akikből a jelek szerint „milliónyi” van és akiket „hosszú farkuk” és „áramvonalas fejük”⁴⁸⁵ predesztinál arra, hogy elérhessenek végre egy bizonyos „Nőnemű lényt”. Amennyiben itt tehát „valóban” nem „halakról” van szó, csábító lehet arra a következtetésre jutni, hogy egy fogantatási folyamatot láthatunk viszont a lehető „legbelsőbb”, s ezáltal mondhatni legprofánabb nézőpontból. S minthogy a következő elbeszélésekben egy bizonyos gyermekszereplő, Ambrose neve folyton-folyvást felbukkan, az „Éj-tengeri utazás” szimbolikáját kézenfekvő lehet akár a majdani „hős”, Ambrose kvázi „eredettörténeteként” olvasni, még akkor is, ha a szövegek szigorú sorrendjének feltételezése (a hősnek nyilvánvalóan *először* meg kell „fogannia”) ellentmond a szimultán befogadásra „ösztönző” előzetes szerzői megjegyzésnek. Az ezt követő fejezetek első pillantásra ugyanakkor az „életrajzi” kronológia meglétét látszanak megerősíteni: a megtermékenyítés-jelenet után legelőször is egy már-már realiztikus jegyeket felmutató, ámbár némileg mitologikus színezetű névmagyarázatot kapunk („Ambrose anyajegye”), majd egy önelbeszélést („Önéletrajz”), továbbá pedig néhány kalandos epizódot Ambrose diákéveiből („Palackposta”, „Bolyongás az elvarázsolt kastélyban”). Ám az elbeszélés e „strukturálódás” ellenére mégiscsak nehezen halad *előre*, s valószínűleg még a kronologikus felépítés képzele mellett leginkább elköteleződött olvasók figyelmét sem kerülhetik el a szövegben minduntalan

⁴⁸⁴ B. 13. o. Az eredetiben, a gondolatjel helyett befejezetlen idézet formájában (hiányzó záró idézőjellel): 7. o.

⁴⁸⁵ B. 15. o.

fel-felbukkanó „inkonzisztensnek” vagy nem odaillőnek tűnő elemek, melyek folyton megakasztják a narráció „egyenest vonalú” mozgását. E „zavaró” tényezők vagy „törések” egyfelől stiláris, másfelől tematikus jellegűek: előbbit az ironikus, impliciten vagy akár expliciten is önreflexív narrátori kiszólások, utóbbit a „történet” szempontjából tökéletesen irrelevánsnak, s így pusztán értelmetlen „betoldásoknak” tűnő textusok reprezentálják.

2.1.3. Heterodiegetikus törések, akadályok

A szövegben előrehaladva azt észlelhetjük, hogy a fent említett „bukkanók” vagy törések mintegy *fokozatosan* kerülnek bevezetésre. Ugyanakkor már a kezdet kezdetén, vagyis tulajdonképpen már az „Éj-tengeri utazás” című nyitányban is megjelennek, még ha tematikusan szinte „észrevétlenül” simulnak is az elbeszélés szövedékébe. Rögtön a mindenkori befogadói tevékenységre (is) reflektáló passzusnak tűnhet a „titokzatos” elbeszélő önnön (úti)célját érintő töprengésének megjelenése:

Ha hébe-hóba kedvem támad [...], hogy mégis feltételezzem közös Teremtő létezését, aki természetét és szándékait elrejtí ugyan előlünk, de létrehozott valami titokzatos módon, és valami csupán Átala ismert céllal elindított minket [...] csak azért van, mert éj-tengeri utazásunk éppoly esztelen, mint az efféle elképzelések.⁴⁸⁶

Amennyiben e részletet kvázi „szerepkiesésként”, vagyis a mű önreflexív „kiszólásaként” fogjuk fel, a nagybetűs Teremtő „szerepében” voltaképpen a szerzőt, míg a megragadható *célt* nélkülöző úszókéban a szöveg „árjában” sodródó, az értelmetlenségben vagy „esztelenségben” is folytonosan értelmet (formát) kereső befogadókat fedezhetjük fel, akik továbbra is feltételezve az elbeszélés célszerűségét és intelligibilitását, még mindig *előrehaladni* igyekeznek – a „cél” az úzás kontextusában pedig a „Partotérés” vagy az „Örökség továbbítása” kifejezések révén jelenik meg. A „Part” (cél) feltételezése azonban, folytatódik a műre akár általánosan is kivetíthető elbeszélői gondolatmenet, pusztán ábránd, az úszók képzeletének szüleménye, s ebből következően maga az *úzás* (élet? tovább olvasás?) is tökéletesen értelmetlennek tűnik – ám mivel az úzás megszüntetése (öngyilkosság, olvasás felfüggesztése?) szintén hiábavaló, minden a maga medrében folytatódik tovább, „mert a vak megszokás, a vak ösztön meg a tengerbefúlástól való vak félelem mégis erősebb [...] az utazás viszonyánál.”⁴⁸⁷ A kötetben előrehaladva csak erősödnek, azaz egyre „önleplezőbbé” válnak a

⁴⁸⁶ B. 13. o.

⁴⁸⁷ B. 16. o.

hasonló jellegű, a „történet” világától akár idegennek ható, heterodiegetikus narrátori hangok – ennek kirívó esete például az „Önéletrajz” című szöveg, mely a következőképpen indít:

Te, aki meghallgatsz, adj életet, hogy úgy mondjam. Nem teszek érte felelőssé. Nem tudom, ki mondatta velem első szavaimat. Bánom, hogy nem másként kezdtem. Még tisztességes nevem sincs. Az, ami van, félrevezető, ha nem hamis. [...] Nézd csak, írás vagyok. [...] Kilátásaim ragyogóak voltak, hogy meg se szülessek, és kedvezőek, hogy ne sokáig húzzam.⁴⁸⁸

E sorok természetesen magára a „főszereplőre”, Ambrose-ra is tökéletesen ráilleszkedhetnének, akiről már megtudhattuk az „Ambrose anyajegye” című szövegben, hogy nem keresztelték meg és a vezetékneve után csak egy „kitöltetlen fehér folt maradt” – az olvasó ekként hajlamos lehet mindezt önkéntelenül is a „hős” önéletrajzaként kezelni. Ugyanakkor amiként az „Éj-tengeri utazás” már idézett részei, a fenti passzus is valószínűleg sokkal inkább vonatkoztatható magára a szövegre, s vele a nyelvi jelek önkényességének és kifejezőerejének problémájára, rávilágítva, hogy a „hősre” vágyó olvasók hibát követnek el, amikor egy pusztán névnek tökéletes reprezentatív funkciót tulajdonítanak, azaz hús-vér személyt képzelnek el mögé, tévesen feltételezve egy magától értetődően referenciális vagy szükségszerű kapcsolatot egy bizonyos nyelvi *jelölő* és egy *jelölt* között.⁴⁸⁹ A továbbiakban éppen ez a „félrevezető, ha nem hamis” jelölő látszik feloszlani a „nyelvelemek felhőiben”,⁴⁹⁰ ahogyan arra már az Ambrose vezetékneve utáni „kitöltetlen fehér folt” is finoman utalhat: a szöveg rámutat, hogy „Ambrose”, a valódi referenssel nem rendelkező fiktív jelölő nem „személyként” vagy „hősként” létezik, hanem kizárólag a nyelvben, önélet-*írásként* vagy önélet-*elbeszélésként*, végső soron egy performatív nyelvi aktusként. S az, hogy ezt az *írást* vagy *elbeszélést* csakis a befogadó szellemi aktivitása, értelmező tevékenysége éltetheti, már egy mélységesen posztstrukturalista elgondolásnak tűnik,⁴⁹¹ s ilyenformán az idézett E/2. személyű narrátori „kiszólás” („Te, aki meghallgatsz, adj életet, hogy úgy mondjam”) éppen a mindenkor befogadót mint *értelmezőt* vagy *interpretátort* célozhatja. A fent kiemelt passzus további része pedig egyfajta „figyelmeztetésként” működhet, hiszen voltaképpen expliciten jelzi önmaga

⁴⁸⁸ B. 54–55. o.

⁴⁸⁹ A strukturalizmus kapcsán érintettük e problémát, ld. az 1.1.2. fejezetet.

⁴⁹⁰ Emlékezhetünk Lyotard megfogalmazására: „Az elbeszélőfunkció elveszti működtetőit: a nagy hőst, a nagy veszélyeket, a nagy utazásokat és a nagy célt. Szétoszlik az elbeszélő [az] egyben denotatív, előíró, leíró stb. nyelvelemek felhőiben, ahol minden elem a maga gyakorlati sui generis vegyértékeivel mozog. [...] Különböző nyelvjátékok vannak – ez az elemek heterogenitása. Ezek csupán mozaikszerűen hoznak létre intézményeket – ez lokális determinizmus.” Jean-François Lyotard: „A posztmodern állapot”. 8–9. o.

⁴⁹¹ Vö. Roland Barthes: „A szerző halála”. 53. o. és Michel Foucault: „Mi a szerző?” 119. o.

puszta konstruált mivoltát („csak írás vagyok”), valamint kiemeli saját *véletlenszerűségét* is (bárhogy *kezdődhet* és bárhogy *végződhet*),⁴⁹² mellyel valószínűleg azt a konvenciót vagy kvázi „szakrális” aurát is igyekszik lebontani, amely a könyvformátumban megjelent produktumot (teljes, minden részében integráns „művet”) mint olyat általában körülleghet a naiv olvasó részéről.⁴⁹³ Az „Önéletrajz”-ban végső soron tehát az első látásra „főhősnek” tűnő „Ambrose” helyett sokkal inkább a *szöveg*, a *nyelv* veszi át fokozatosan a főszerepet, s később is egyre erőteljesebben „szüremkednek” a szövegbe a különböző szellemes nyelvjátékok, melyek nem engedik, hogy a „történet” kifejezőeszközét, vagyis a nyelvet puszta áttetsző, észrevehetetlen médiumként kezeljük, s a megfogalmazás minduntalan felhívja a figyelmet azokra a kifejezésekre, amelyek felett hajlamos elsiklani a kizárólag a *történet* előrehaladására és annak „üzenetére” vágyó olvasó.⁴⁹⁴ Ilyen játéknak tekinthető akár a következő leírás is:

Anyám állítólag futó hangulat volt csupán. Gyorsabban is futhatott volna. Az is kimutatható róla, hogy csupán meseszerkezet volt, s egy napon, amikor magára maradt a kiapadt pennájával, a Papa is felfigyelt rá. [...] a Mama volt a csupán. A Papa meg eljátszogatott vele. [...] A hangulat nem múlóbb semminél. A Papa rajongása elmúlt, én maradtam.⁴⁹⁵

⁴⁹² „Úgy látom, első személyű, unalmasan döcögő elbeszélést kell látnom magamban. Egyetlen, kezdet vagy előzmény nélküli névmást – nem igényelte senki, haladékokat sem ad neki senki. Az alanyt pótlom, tartalmatlan forma vagyok, érdektelen elv, semmibe merülő vak tekintet. Ki vagyok én. Egy kis *crise d'identité* a kedvedért.” B. 54–55. o. Az eredetiben ld. 31. o.: „I see I see myself as a halt narrative: first person, tiresome. Pronoun sans ante or precedent, warrant or respite. Surrogate for the substantive; contentless form, interestless principle; blind eye blinking at nothing. Who am I. A little *crise d'identité* for you.”

⁴⁹³ S ez természetesen a „posztstrukturalista” Barthes gondolatait, s különösen „A műtől a szöveg felé” című írást idézheti meg. Az 1.1.2. fejezetben írtuk: „A *szöveg* mint elevenség ugyanis az aktív olvasó általi „létrehozásban”, cselekvésben, diskurzusban nyilvánul meg, szemben a konkrét *művel* mint *eredménnyel*, melyet a kezünkben tartunk, nem pedig a nyelvben” (vö. Barthes: „A műtől a szöveg felé”. 68. o. és Michel Foucault: „Mi a szerző?” 119. o.).

⁴⁹⁴ Ennek kapcsán Friedrich Nietzsche: „A nem-morálisan felfogott igazságról és hazugságról”. (Ford. Tatár Sándor. *Athenaeum*, I/3., 1992. 3–15. o.) a „posztmodernnek” kedvelt hivatkozási alapja: „Úgy hisszük, hogy magukról a dolgokról tudunk valamit, amikor fákról, színekről, hóról és virágokról beszélünk, pedig semmi egyébünk nincs, mint a dolgok metaforái, amelyek azok eredendő lényegének a legkevésbé sem felelnek meg. Ahogyan a hang homokábra képét ölti, úgy mutatkozik a rejtélyes X, a Ding an sich, egyszer idegingernek, majd képnek, végül pedig hangnak. Tehát semmi esetre sem a logika irányítja a nyelv kialakulását, s az egész anyag, amellyel később az igazság embere, a kutató, a filozófus dolgozik és építkezik, ha nem is merő kitaláció, de legalábbis nem a dolgok lényegéből származik.” 6. o. Később: „[az ember] abból a tévedésből indul ki közben, hogy mindeme dolgokkal közvetlenül mint tiszta objektumokkal áll szemben. Azaz megfeledkezik az eredeti szemléleti metaforák metafora-voltáról, s úgy fogja fel őket, mint magukat a dolgokat.” 9. o.

⁴⁹⁵ B. 55. o. „Mother was a mere passing fancy who didn't pass quickly enough; there's evidence also that she was a mere novel device, just in style, soon to become a commonplace, to which Dad resorted one day when he found himself by himself with pointless pen. In either case she was mere, Mom; at any event Dad dallied. [...] Nothing lasts longer than a mood. Dad's infatuation passed; I remained.” Eredetiben ld. 32. o.

A „Palackposta” című „elbeszélés” is számos olyan szövegrészt tartalmaz, ahol a narráció a szokványosnak tűnő, ám valójában igen izgalmas kifejezéseknél jelentősen *lelassít*, mintegy rácsodálkozva a nyelvi fordulatok gazdagságára⁴⁹⁶ – utolsó passzusait ezen kívül pedig szintén nehéz nem úgy olvasni, mint ami ne magára a műegészre, pontosabban a narráció *előrehaladásának* teljes képtelenségére utalna vissza: a „palackpostában” lévő „vágyott” üzenet ugyanis majdhogynem *üres*, pusztán egy címzés és a záróformula olvasható ki egy víz áztatta „durva vonalas papírdarabból”⁴⁹⁷ – akárcsak végső soron e „sehová” sem tartó „elbeszélésből”. A papír mint médium azonban *valódi* „üzenet” *nélkül* végre maga is *láthatóvá* válik (ugyanúgy, mint a fentebbi példákban a *nyelvi szövedék*), s Ambrose meg is állapítja, hogy „a papír anyagában fénylő darabkák farost szilánkok voltak. Gyakran látott ilyen olcsó irattömbök papírlapjain, ezzel a ténnyel mégsem nézett szembe soha”⁴⁹⁸ – olvashatjuk talán ismét az utalást a *közvetítőeszközök* korántsem áttetsző, semleges vagy „üveglakszerű” mivoltára.

Az önreflexív és egyben önleleplező hangot a címadó elbeszélés, a „Bolyongás az elvarázsolt kastélyban” még intenzívebben erősíti fel. E szöveg eközben már címéből adódóan is talán a legnagyobb olvasói elvárásra tarthat számot, hiszen a történet előrehaladását váró, s ebben mindaddig „csalatkozó” olvasó elvileg itt akár „joggal” reménykedhetne abban, hogy „végre” kiderül, *miről is szól* tulajdonképpen a mű. Ez a „remény” ugyanakkor már nagyon korán szertefoszlik: Ambrose családi kirándulása az *Ocean City*-beli „elvarázsolt kastélyba” (vidámparkba) nemigen áll össze koherens történetté, többek között azért, mert a szöveg folyton *letér* a „téma” kijelölte *ösvényről*.⁴⁹⁹ Az első sorok már rögtön a *kurzív* szerkesztés használatáról

⁴⁹⁶ Például B. 63. o.: „könnyed sóhajjal szerette volna felvilágosítani anyját arról, mi is a nagy igazság [...] de amikor odáig jutott, a sóhaj a torkán ragadt, a hangja meg iszonyatosan elszorult. Magában meg is jegyezte: – Erre mondják, hogy *gombóc van a torkában*.” Az eredetit ld. 36. o.: „he had meant to tell her the truth of the matter in an off-hand way with a certain sigh that he could hear clearly in his fancy, but in the telling his sigh stuck in his throat, and such a hurt came there that he remarked to himself: »This is what they mean when they say they *have a lump in their throat*«.” Vagy ennek variánsa: „Ambrose görcsöt érzett a gyomrában. Valami összeszorította. Ha féloldalt nézett a karjára, látta, hogy a bőre pórusai gyöngyöznek. Erre szokták azt mondani, *kiveri a hideg veríték*.” B. 74. o. Az eredetiben 44. o.: „Ambrose's stomach felt tied and lumpy; by looking at his arm a certain way he could see droplets standing in the pores. It was what they meant when they spoke of *breaking out in a cold sweat*”. Az ilyen típusú nyelvi „lassításokat” általában kurzíváltan jelöli a szöveg.

⁴⁹⁷ Ld. B. 80. o.

⁴⁹⁸ B. 81. o.

⁴⁹⁹ Erre az „elbeszélés” egy szép részlete is finom önreflexióval utal: „Semmi értelme, hogy folytassuk. Így semmire sem jutunk. Még oda sem értek az elvarázsolt kastélyhoz. Ambrose letért az útról. Olyan új és régi járatokban bolyong, amelyeket nem használnak. Millió látogató közül egy ha betéved ide, s ő betévedt, valahogy úgy, mint az a bizonyos hullámvasúti kocsí az ezerkilencszázötven években [...] letévedt sínpályájáról, és a deszkapadlón, a sötétben rőtta tovább útját.” B. 116. o.

tudósítanak egy kézikönyvstílusú eszmefuttatás keretein belül,⁵⁰⁰ miszerint a dőlt szedés a széprózában főként „a »külső«, betolakodó avagy mesterséges hangok, rádióbejelentések, táviratszövegek, újságcikkek”⁵⁰¹ stb. jelölésére szolgál – vagyis az eddig is a „megszokottnál” több kurzív szedést használó szöveg immár *kihívóan* hirdeti is (a korábban látott diszkrétebb formák után), hogy itt folyton-folyvást „idegen”, heterodiegetikus hangok szólalnak meg, s *lehetetlenítik el* az elbeszélés(ek)e)t. A kurzív aztán később is gyakran megjelenik a „realizmus” kritikájaként vagy kvázi paródiájaként,⁵⁰² ám a szöveget egyéb karikaturisztikus elemek is átszövik, melyek voltaképpen végig a „realista”, minden információt készen tálaló ábrázolásmódot célozzák.⁵⁰³ Ilyen karikaturisztikus elemnek tűnnek a „valószerűség” hatását növelni kívánó név-, településnév- vagy évszámrövidítések,⁵⁰⁴ a már-már a nevetségességig részletezett, szószátyár és jelentéktelen epizódok,⁵⁰⁵ a befejezetlen mondat szerkezetek,⁵⁰⁶ vagy éppen a tizenhárom éves „narrátor” éretlensége és deskripcióinak komolysága („vevőkészülékének” akkurátussága) közötti feszültségre utaló részek⁵⁰⁷ (melyek nyilvánvalóan a történetbe „beleveszni” vágyó olvasói attitűd kritikáját nyújtják). S mindezeket túl kvázi „kegyelemdőfészként” még elolvashatjuk az elbeszélés megszületésének

⁵⁰⁰ „[a kurzíválás] az egyes szavakra, fordulatokra eső beszédhangsúly nyomtatott megfelelője [...] Jó, ha *mértékkel* élünk vele. [...] *Kiemelés tőlem.*” B. 102. o. Eredetiben: „Italics are also employed, in fiction stories especially, for "outside," intrusive, or artificial voices, such as radio announcements, the texts of telegrams and newspaper articles, et cetera. They should be used *sparingly*. If passages originally in roman type are italicized by someone repeating them, it's customary to acknowledge the fact. *Italics mine.*” 59. o.

⁵⁰¹ Uo.

⁵⁰² „Érdekes módon, mint a realizmus más vonatkozásai is, ez is csupán *illúziót* fokoz.” B. 103. o.

⁵⁰³ E kérdéssel már hosszan foglalkoztunk az 1.1.1. fejezetben.

⁵⁰⁴ Például „Magda G–, csinos kislány és máris elragadó fiatal hölgy, aki nem messze tőlük, a marylandi D– város B– utcájában lakott. A XIX. századi regényirodalom kedvelt fogása volt a tulajdonneveket helyettesítő kezdőbetű vagy vízszintes vonal [...] Manapság (azaz 19.–ben, történetünk évében) automobilon utazik a nép”. 102–103. o.

⁵⁰⁵ Például „Peter és Ambrose apjának hosszú, csenevész karja nyúlt át anyjuk előtt keresztben, hogy elnyomja a cigarettát a beépített hamutartóban, az öngyújtó alatt.” B. 107. o. Vagy: „Ambrose bal kézzel visszabökte szemüvegét az ornyergére, majd a kezét hagyag mozdulattal visszajektette az üléspárnára, közvetlenül Magda mögé. Egyetlen aranyszínű szőrszálának ott a hüvelykujja második ízén még azt is megengedte, hogy a szoknyája szövétét súrolja.” B. 107–108. o.

⁵⁰⁶ „Ambrose anyjának alsókarján a barna szőrszálak úgy csillogtak a napfényben, mint.” B. 104. o. „Életét áldozta értünk – mondta Karl bácsi a fájdalomtól elborult tekintettel, amint. A fickónak tetovált keze volt, a nő lábai, a nő kövér fehér lábai pedig.” B. 121. o. „És az egész olyan terjengős, kacskaringós, mintha a szerző.” B. 127. o. Vagy: „Ha bárki eltévedne vagy megrémülne, a kezelőnek egyszerűen az a teendője, hogy.” B. 135. o.

⁵⁰⁷ „Vajon lehetséges-e, és nem sérti-e a valószerűség elvét, hogy egy tizenhárom éves fiú ilyen éles eszű megfigyeléseket tegyen?” B. 103. o. Vagy: „[Ambrose] mindössze tizenhárom éves, *testileg, társadalmilag kialakulatlan*, nem éppen sziporkázó elme, de antennái, azok vannak... valamiféle vevőkészülék van a fejében. A dolgok szólnak hozzá, s ő többet megért, mint kellene. A világ kacsingat rá a valóság tárgyain keresztül, és vigyorogva rángatja kabátját.” B. 123. o. Eredetiben: „he's only thirteen, *athletically and socially inept*, not astonishingly bright, but there are antennae; he has . . . some sort of receivers in his head; things speak to him, he understands more than he should, the world winks at him through its objects, grabs grinning at his coat.” 70. o.

véletlenszerűségét, pontosabban az elbeszélő és a szerző leszármazási ágát firtató leírást is,⁵⁰⁸ mely bizonyára szintén a „realista” „eredettörténetek” kifigurázása céljából kap helyet a szövegben, valamint implicit intertextuális hivatkozásként a *Tristram Shandy* hasonló, „antiregényes” nyitópasszusát is rögtön előhívhatja.⁵⁰⁹ A „Bolyongás...” ugyanakkor még tovább megy, s nem pusztán a fenti stílusparódiákkal értesít minket arról, hogy merőben különbözni kíván a kritikával illetett „avított” beszédmódtól: minden eddigénél többször és minden eddiginél *világosabban* hozza szóba magának a szöveg megalkotására, a szöveg létmódjára, a szöveg *befejezhetetlenségére* vonatkozó ironikus aggályokat. Például a következőképpen:

A bevezető résznek kora délutántól estig kellene sorolnia az eseményeket, attól a perctől, hogy Ambrose megpillantotta az elvarázsolt kastélyt [...] *A középső rész* beszélné el a főbb eseményeket a belépés pillanatától addig, hogy Ambrose eltéved. [...] Végül a *befejező részből* derülne ki, mit tesz Ambrose, miután eltévedt, hogyan talál ki [...] [de] nyoma sincs *témának*. Csak pazaroltuk itt a drága időt, nem történt semmi – az olvasót kétség fogja el. Még nem jutottunk el Ocean Citybe sem, az elvarázsolt kastélyból sohasem fogunk kikeveredni.⁵¹⁰

Legkésebb tehát ezen az „önvallomások” ponton már egészen egyértelművé válhat, hogy a befogadót korántsem kalauzolja egy „megbízható” „idegenvezető” vagy narrátor, s ezáltal a főcímbe is viszontlátható *bolyongásmotívum* rögtön magára az olvasási folyamatra lesz vonatkoztatható: „Ambrose” helyett sokkal inkább az olvasó lesz az, aki nem juthat ki a „kastélyból” (vagy mondhatnánk, Ambrose-zal azonosítja az olvasót a szöveg, s foglalja bele ezáltal a műbe),⁵¹¹ ez a bizonyos elvarázsolt kastély pedig, melyben képtelenség előrejutni, nyilvánvalóan maga a szöveg(építmény) lesz. Az előrehaladás megvalósíthatatlanságára a fenti

⁵⁰⁸ „Anyá és apa. Mindkét ágon nagymamák és nagypapák. Mindnégy ágon dédnagymamák és dédnagypapák és a többi. Egy nemzedékre számítsunk harminc évet. Körülbelül abban az asztendőben, amikor Lord Baltimore elnyerte Maryland tartomány kiváltságlevelét I. Károly királytól, ötszáztizenkét férfi himesszeje hatolt be ötszáztizenkét, különféle osztályhelyzetű és jellemű angol, walesi, bajor, svájci nőbe, nem kevésbé változatos körülmények között és mindenféle testhelyzetben, hogy méhükben megfogantassék a *Bolyongás az elvarázsolt kastélyban* című jelen elbeszélés elbeszélőjének, szerzőjének és stb. stb. stb. számú stb. stb. stb. stb. s a többijének a kétszázötvenhat előde meg annak az ötszáztizenkét őse.” B. 111–112. o. Eredetiben: 64. o.

⁵⁰⁹ Laurence Sterne: *Tristram Shandy úr élete és gondolatai*. Ford. Határ Győző. Budapest, Új Magyar Könyvkiadó, 1956. 9. o. Eredetiben: Laurence Sterne: *The Life and Opinions of Tristram Shandy*. London, Penguin Books, 1967. 35. o.

⁵¹⁰ B. 108. o.

⁵¹¹ Erre utalhat a következő rész is: „Úgy tetszik, a bevezető kitérőiben vajmi kevés a lényeg. Pedig mindenki ugyanott kezd. Akkor miért van az, hogy a legtöbben simán haladnak, s némelyik mégis útvesztetten bolyong?” B. 110. o.

önreflexív elemeken túl a különböző „játékos” szó- vagy mondatismétlések is *utalnak*,⁵¹² valamint más helyeken expliciten *ki is fejezik*, mely részek természetesen magukban foglalják a *befejezés (fin)* lehetetlenségét is mint vissza-visszatérő motívumot, melyek minden bizonnyal magát a befogadót is célozzák: amennyiben az elbeszélés nem teljesíti be az „elvárásokat” (azaz nem tárja fel a *titkot* a megfelelő *befejezés* útján), az olvasás folyamata végtére is bármikor felfüggeszthető vagy befejezhető, az elvarázsolt kastélyból még ki lehet keveredni, „*bármily megkésetten is*”.⁵¹³ Magyarán itt a befogadó kalandvágya, kísérletező kedve, az útvesztőkben való bolyongás iránti szenvedélye, és persze némi naivitása is szükségeltetik ahhoz, hogy a szövegbeli „törések” és akadályok ellenére még mindig azt a bizonyos titkot kutassa, amely megnyithatná számára az elbeszélés *értelmét*, esszenciáját, centrumát, betetőzését, beteljesedését, révbe (partot?) érését, valamint kvázi „legitimálhatná” önnön olvasói tevékenységét is. A szöveg a történetmorzsák között elszórva, a legváratlanabb helyeken és mintegy burkoltan a „sorok között” természetesen minduntalan kifigurázza, „megleckézteti” ezt a „megfelelő befejezést” lázasan kutató olvasói attitűdöt,⁵¹⁴ mondván „nem a gyors, ügyes átjutás a lényeg”,⁵¹⁵ vagy hogy „a vége itt lehet valahol a kertek alatt. *Az sem lehetetlen*, hogy többször egészen közel járt hozzá”.⁵¹⁶ Szép példája ennek az Ambrose „alaptörténetén” mintegy *átütő* vagy *átszüremkedő*, valójában az olvasó helyzetére utaló következő leírás is:

Ambrose figyeli a nézeteltérésüket, és figyeli, ahogy Ambrose figyel. Az elvarázsolt kastély tükörtermében, a szemben álló tükörben nem láthatjuk magunkat végtelen folyamatosságunkban, mert bárhogyan helyezkedünk, a fejünk mindig útban van. Még az üveggeriszkóp sem lenne megoldás, hisz akkor szemünk tükörképe takarná éppen azt, amit tulajdonképp látni akarunk.⁵¹⁷

Egyértelműnek tűnik, hogy itt éppen a mű „valódi” esszenciáját megragadni kívánó vizsla befogadói tekintetről van inkább szó, mely éppen saját *jelenléte* miatt nem érheti el célját – nincsen *tökéletes* tisztánlátás vagy észlelés, nincsen *mindentudó*, *mindenek felett* álló *totális*

⁵¹² „Mégis sokan megfürödek a tengerben, és foltosan másztak ki a vízből, mások befizettek a városi uszodába, és a tengerparton sütkéreztek. Majd mi is ezt tesszük. Majd mi is ezt tesszük. Majd mi is ezt tesszük.” B. 111. o. Eredetiben: 64. o. Vagy: „A lány gyöngéd csókot lehel az érdes lemezre, és szeméből a papírlapra könnycsepp gördül. Ahová gyorsírással azt írta *ahová gyorsírással azt írta* Ahová gyorsírással azt írta *Ahová gyors* és így tovább.” B. 133. o. Eredetiben: 75. o.

⁵¹³ B. 123. o.

⁵¹⁴ Ld. például B. 118. o.: „A cigány jósgép, ha Ambrose megindítja, elárulhatott volna egy s mást arról, hol tetőzik a jelen elbeszélés. Ez a gép még ütöttebb-kopottabb volt, mint a többi”. A továbbiakban egy hosszú, részletekbe menő leírást láthatunk a „gépről”, amely az elbeszélés „lényegéhez” természetesen nem visz közelebb.

⁵¹⁵ B. 128–129. o.

⁵¹⁶ B. 127–128. o.

⁵¹⁷ B. 119. o.

nézőpont,⁵¹⁸ s ennek éppen az egyedi és korlátozott emberi perspektíva és behatárolt emberi megismerőképeség az akadálya. Ekként a művek *lényegét* vagy *célját* kutatni is pusztán hiábavalóság, szólhat a narrátori intelem, s különösen így lehet ez a „Bolyongás...” esetében, mely előrehaladás helyett csakis *körbenforgással* kecsegtethet, ahogyan azt a kastély metaforáján keresztül több ízben is jelzi számunkra („a kastélynak ez a része úgy tekeredik önmaga köré, mint a kürtcsiga héja”;⁵¹⁹ vagy hogy a mese „önmaga körött teker, kalandozik, [...] kimúlik”).⁵²⁰ Mondhatnánk tehát, hogy a szöveg egésze valójában a lehetetlen befejezés körül, azaz saját tengelye körül forog, s ezzel voltaképpen kvázi *művészetfilozófiai* eszmefuttatásá változtatja saját magát: ennek leglátványosabb példája talán a Freytag-háromszöget megjelenítő ábrák betoldása, melyek a „drámai cselekmény” konvencionális felépítését hivatottak reprezentálni (kifejtés, eseménysor megindulása, emelkedő szakasz, bonyodalom, tetőpont, végkifejlet),⁵²¹ ugyanakkor a szöveg, mintegy rögtön paródia tárgyává téve e modellt, a legkülönbözőbb, egymásnak akár ellent is mondó esetleges befejezéseit vagy „megoldásait” vázolja fel az Ambrose-történetnek.⁵²² Ám bármennyi lehetséges megoldás vagy lehetséges világ fogalmazódjon is meg az utolsó passzusokban, voltaképpen mind azt hirdetik, hogy a „kastély” (szöveg) középpontját nem érhetjük el az esszenciális „magnak” ígérkező, a kötetben is *centrálisan* elhelyezkedő *címadó* elbeszélés révén sem, az „elbeszélés” állhatatosan visszaver minden mélyre hatolni kívánó erőfeszítést, azaz folyton visszajuttat minket a *lényeg* érintő kiinduló kérdéshez. Akárcsak a „Bolyongás...”-t követő, a *befejezhetetlenség* gondolatát hasonló „törésmotívumokkal” explikáló további szövegek is, melyeket a következő részben vizsgálunk.

⁵¹⁸ Ld. ennek teoretikus megalapozását az 1.1.1. fejezetben.

⁵¹⁹ B. 116. o.

⁵²⁰ B. 133–134. o.

⁵²¹ B. 132. o. „nem lenne helyes lemondani [erről a mintáról], hacsak az ember nem kíván lemondani a drámai hatásról, vagy nincs meggyőződve arról, hogy a szabályos képlet tudatos megsértésével biztosabban elérheti ugyanazt a hatást.” B. 133. o.

⁵²² Uo. A szokványos, „klisé” befejezések paródiájához ld. még B. 121. o.: „Az egyik lehetséges befejezés az lenne, ha összehoznánk valakivel Ambrose-t a sötétben, valakivel, aki szintén eltévedt. [...] Egymást segítve, bátorítva, akadályt akadály után küzdenének le, mint Odüsszeusz. Vagy egy lánnyal. Mire meglelnék a kijáratot, a legmeghittebb barátság szövődne közöttük, szerelmi kapcsolat, ha lány volna a másik.”

2.1.4. Szerkezeti sajátosságok

Érintettük már, hogy a hivatkozott önreflexív „Bolyongás...” nemcsak a kötetel azonos címével vonja magára a figyelmet, hanem „fizikailag” is a könyv centrumában (14-ből a 7. szöveggént) foglal helyet. Továbbá azt is észlelhetjük, hogy ezen ominózus 7. elbeszélés után Ambrose neve többé már nem szerepel a műben, azaz „félúton” szem elől veszítjük, s így a „Bolyongás...”-hoz a „hős” jelenléte vagy hiánya szempontjából is egyfajta kardinális szerkezeti határfunkciót rendelhetünk, ahonnan tulajdonképpen „új időszámítás” kezdődik: az olvasónak innentől fogva végleg le kell mondania arról, hogy pusztán egy tulajdonnévben, nevezetesen a különböző, heterogén és egymással nemigen összefüggő textusokban itt és ott is felbukkanó „Ambrose”-megjelölésben, valamint a *kronologikus* „cselekményvezetésben” keresse az elbeszélés *koherenciáját*.⁵²³ Ambrose „eltűnésével” ugyanakkor arra lehetünk figyelmesek, hogy a kötet további elbeszélései mondhatni *megsokszorozzák* az egyéb „főhősök” létszámát, s voltaképpen pluralizálnak minden, már korábban látott önreflexív írástechnikai motívumot, de az elbeszéléssorozatba beilleszthetetlennek, teljesen inkoherensnek tűnő szövegekből is többet láthatunk viszont. E „második” rész a korábban impliciten, már a *bolyongás* motívumában is lappangó mitologikus hangot erősíti fel, s ekként játékba hozza Odüsszeuszt, de az egyes szövegek „főhőseiként” felbukkan Ékhó és Narkisszosz („Ékhó”) vagy Meneláosz („Menelaiád”) is, vagy éppen maga az *alkotói folyamat* és az elbeszélés befejezhetetlensége („Élettörténet”, „Cím”), valamint maga a szövegritmus (például a „Meditációk”, vagy a Miatyánk imájára ritmizált „Glosszológia” esetében) – s eközben stilárisan egyfajta narrációtörténeti panorámát is kapunk, ahol a homéroszi eposzi, majd a bibliai hangvételtől Seherezáde végtelen mesefűzésén át a „posztmodern” kiüresedés „hangját” is kivehetjük.

A „Bolyongás...” tehát „esszenciális”, „sűrítő” jellege és pozíciója folytán nemcsak kvázi kicsinyített tükre (*mise en abyme*) lehet a mindaddig nehezen „cammogó”, önmagába kunkorodó, végső soron mindenfajta „okoskodást” visszaverő narratívának, hanem egyúttal „görbe tükörként” is funkcionál a továbbiakra nézve, miként elnyeli az addig „főhősnek”

⁵²³ Barth ezen ironikus fogással végeredményben a már általunk is elemzett arisztotelészi tanítást „követi” (1.2.2. fejezet), miszerint az egységért nem egymagában felelhet a „hős”: „A mese (*müthosz*) pedig nem akkor egységes, ha – mint némelyek gondolják – egy emberről szól. Az egy emberrel ugyanis sok, végtelen sok dolog történik, melyekből némelyek semmiféle egységet sem alkotnak, s ugyanígy cselekvése is sok van egy embernek, amelyekből mégsem lesz semmilyen egységes cselekvés. [...] [Homérosz az *Odüsszeiát* alkotva] nem vett bele alkotásába mindent, ami csak vele történt – mint például azt is, hogy a Parnasszoszon megsebesült, azt is, hogy őrvongást színlelt a sereggyűjtéskor, amelyek közül egyik bekövetkezése miatt egyáltalában nem szükségszerű vagy valószínű, hogy a másik bekövetkezzék.” Ld. Arisztotelész: *Poétika*. 1451a.

tekintett Ambrose-t, és esetenként mintegy „torzítva”, felnagyítva vagy zsugorítva ismételteti meg az elvileg már „ismert” motívumokat a kötet második részével. S mindezek alapján azt is mondhatnánk, hogy e szerkezet magát a *keretet*, vagyis a Möbius-szalag paradox alakját tükrözi vissza, ahol éppen a „Bolyongás...” jelenti azt a „csavart”, amely a szalagot kétdimenziós, egyetlen oldalú és egyetlen élű „furcsa hurokká” teszi. E forma jelentőségét a műegész felépítése szempontjából nehéz figyelmen kívül hagyni, már csak azért is, mert már a kötet alcíme is megemlíti egy szintén Möbius-technikát alkalmazó médiumot, nevezetesen a *magnót*⁵²⁴ – a magnószalag a Möbius-csavar révén megduplázza a lejátszási időt, ahogyan a „Bolyongás...” utáni részek is voltaképpen „megkétszerezik” (tükrözik) a mű „játékidejét”.

A kötet két része, melyeket tehát a kvázi tengelyt jelentő centrális címadó elbeszélés „választhat” el, finoman korrelál egymással, s talán nem túlzás azt állítani, hogy a legtöbb szövegnek meg is van a maga sajátos, „torzított” párdarabja a „szemközti” oldalon. A „második” szakasz, vagyis a „Bolyongás...”-t követő rész rögtön az „Ékhó” című, a mítoszt hangsúlyos stíluskeveredéssel („posztmodern” demitologizálással)⁵²⁵ felmutató szöveggel indul, talán máris explicitté téve ezzel a folytonos ismétlődés, kettőzés jelenségét. Ez az (ön)ismétlés egyfelől akár az olvasóra vonatkoztatható módon is megjelenik, miként a mű feltételezett centruma felé haladva semmi mást nem hallhat meg, csakis saját „visszhangját”, saját *interpretációját*; másfelől előhívhatja a könyv önreflexív fő „témáját”, azaz önmaga megalkotásának problémáját, miszerint a szöveg minden történetkísérlet után csakis önmagába ütközhet;⁵²⁶ harmadrészt pedig megint csak visszautalhat a műegész „csavaros” szerkezetére, miként a folytonosan a (másoktól hallott) szövégeket ismételtető Ékhó a saját tükörképébe végzetesen beleszerető Narkisszoszba szeret bele végzetesen, mintegy „végtelenítve” ezzel a tükrözések sorát és felismerhetetlenné téve az „eredeti” hang birtokosának személyét – s mindezzel, ha úgy tetszik, tulajdonképpen az elvarázsolt kastély mint szövegépítmény

⁵²⁴ *Szép próza nyomtatásra, magnóra és élőbeszédre.*

⁵²⁵ Ahogyan azt Abádi Nagy Zoltán is megfogalmazza, ld. uő.: „Utószó”, B. 278. o. A stíluskeveredésre egy példa: „Félhomályos járat. Kintről leghevesebb udvarlója, a nyersen visszautasított gyermekrontó Ameinosz hívása hallik. A nimfa is szelíden tódít fartúró udvarlásához. A szüzi Narkisszosz megborzong [...] könnyekre fakad. Hogy egy életen át buzerálják!” B. 136. o. Eredetiben: 77. o.

⁵²⁶ Például: „A látnok tanácsa szerint kíváncsi, ha harmadik személyben beszél az ember a thébai Teiresziász modorában. A magába merülőnek jó orvosság a csömör: ha addig mondja történetét újra meg újra, mint másvalakiét, amíg az elcsépeelt szóhoz hasonlóan értelmét nem veszti. [...] Narkisszosz azt feleli, hogy a rendelt gyógyszer keserű, viszont elege van már magából”. B. 136. o.

elhagyásával) reprezentál az adott részt az „eredeti” hangtól való „távolsága” alapján, s bizonyos helyeken ez valódi „kiüresedést”, elhallgatást, pusztá zárójelek és idézőjelek felsorakoztatását jelenti.⁵³⁴ Újabb (és némileg ehhez hasonló) relációt észlelhetünk a „főhősnek” való *névadás* nehézségeire majd „csodás” körülményeire építő, ám kvázi mítoszparódiát nyújtó „Ambrose anyajegye”, valamint az „Anonimiad” című, szerzőségét „elvesztő”, „nevenincs” (névtelen) dalnokát „megéneklő” utolsó szöveg között – Ambrose-t (ambróziát) mint az istenek eledelét a könyv végére kvázi „bekebelezi” a mitikus történetek újra- és újra elmesélése, „elhasználódása”, elveszett „ártatlansága”,⁵³⁵ ahogyan arra az utolsó oldalak is utalhatnak:

Íme, a habon lebeg mesém. Szeretem elgondolni, hogyan sodródik korról korra, míg nemzedékek harcolnak, dalolnak, szeretnek, elmúlnak. [...] Megtudja-e addigra valaki a nevét? Tudja-e majd mindenki? Mindegy. [...] elhagyatott és tündérszép parton egy névtelen dalnok / Írta.⁵³⁶

Az önreflexív, vagyis a szövegalkotást és a történetek befejezhetetlenségét érintő darabokat, mint még a kötet első részében található „Önéletrajz”-ot vagy „Palackpostá”-t pedig a „második” részben lévő, szintén „mélységesen önreflexív”, azaz a csakis „saját maguk” szöveg mivoltát tematizáló „Élettörténet” és „Cím” tükrözhetik vissza. Egy példa a kötet „kétharmadánál” elhelyezkedő „Cím” kezdősoraiból:

Kezdődik: a közepén, túl a derekán, inkább kétharmadán, hátravan még a vég.
Szólj hozzá, milyen csapnivaló eddig az egész: szenvtelenség, absztrakció, talan, telen. És lesz még rosszabb is. Lehet ezt így folytatni?⁵³⁷

S amint arra korábban is utaltunk, az önreflexív tükrözések mindezekén túl az olvasót is érintik, hiszen 1. a szövegben önmagát láthatja viszont interpretációi által; 2. a szövegben önmagát láthatja viszont, mert dialógust kezdeményeznek vele (emlékezhetünk, hogy a könyv elején lévő szerzői megjegyzések például az „Élettörténet” „másodszerelplőjeként”, azaz megszólítottjaként nevezi meg a mindenkori olvasót);⁵³⁸ 3. a szövegben önmagát láthatja

kétségbeesetten szeretlek”. Így elkerülte a hamis ártatlanság csapdáját, világosan kifejezésre juttatta, hogy ártatlan beszéd nincs többé, és mégis megmondta a nőnek azt, amit mondani akart: hogy szereti, de ezt olyan korban teszi, amelyből kivesszett az ártatlanság.” Ld. Umberto Eco: „Szélgjegyzetek *A rózsza nevéhez*.” In uő.: *A rózsza neve*. Ford. Barna Imre. Budapest, Árkádia, 1988. 612. o.

⁵³⁴ Ld. például B. 206. o.

⁵³⁵ Ld. az Umberto Ecótól idézett passzust: „Szélgjegyzetek *A rózsza nevéhez*.” 612. o.

⁵³⁶ B. 271. o.

⁵³⁷ B. 145. o.

⁵³⁸ B. 9. o. Az „Élettörténet” című szöveg egy ponton arra is képes, hogy kvázi „sértő” hangon rendreutasítsa az olvasót: „Te olvasó! Te szívós, rapancsos bőrű betűfaló, hozzád beszélek, nem máshoz, idebentről, ebből a

viszont, mert őt is *beleszövik* a „történetbe”, ő maga lesz „Ambrose”, aki valóban *bolyong* az elvarázsolt kastélyban mint „elvarázsolt” elbeszélésben.

2.1.5. Closure? Ending? Fin?

Minden bizonnyal felmerülhet a kérdés, hogy a fent vázolt néhány szerkesztési sajátosságot pusztán öncélú, üres formai bravúrnak kell-e tekintenünk, vagy ennek kapcsán inkább a műegész szempontjából is releváns, esztétikai dimenziót is magában rejtő technikákról lehet szó, mely a *lezárás (closure)* kategóriáját is játékba hozhatja. Az öncélúság „gyanúját” ugyanakkor rögtön eloszlatni látszik az a tényező, hogy a Möbius-szalag mint „keretmese” az elemzések alapján „valóban” keretként funkcionál, vagyis eme játékos, „frivol” (ám azért nem a tzara-i értelemben vett) papírkivágásos „happening” a mű legelején voltaképpen a szöveg belső struktúráját igyekszik visszatükrözni. A mű magyarul e technikát nem pusztán külsődleges, szórakoztató és ekként szigorú értelemben akár el is hagyható elemként mutatja fel, hanem kvázi „belsőlegesen” is magáénak tudhatja, hiszen *irodalmi eszközökkel* is megismétli, „visszhangozza”, megkettőzi.

E forma használatát és jelentőségét ugyanakkor a mű *tematikusan* is „visszaigazolja” és felerősíti, még akkor is, ha az elbeszéléssorozat a tökéletes atematikusság látszatát kelthette, mely nélkülöz mindennemű, koherenciára vonatkozó narrációs törvényszerűséget. Megállapítottuk már azonban, hogy bár valószínűleg nem azt a *történetet* látjuk viszont, mint amelyre befogadói konvencióink alapján számítani lehetne (vagyis Ambrose „életútját”), a *sorok között* mintegy mégis kirajzolódik vagy áttűnik egy teljesen más „történet” vagy *motívumrendszer*, amely éppen a koherens, egységes, kerek, „lezárható” történetek megírásának lehetetlenségéről, *önmaga körül forgásáról* beszél („metafikció”). Ezt megteszi egyfelől impliciten vagy gyakorlati úton a műbe ágyazva, például akkor, amikor *nem fejeződnek*

szörnyfikcióból. Szóval eddig követtél? Eddig is? Miféle becstelen okkal? Hogy van az, hogy nem moziba még inkább, nem tévét nézel, nem a csupasz falat bámulod, nem a barátoddal teniszezel [...] Hát téged semmi nem telít, nem émelyít, el sem tántorít? Hát nincs neked szégyened?” B. 172–173. o. Eredetiben 98. o. „The reader! You, dogged, unisultable, print-oriented bastard, it's you I'm addressing, who else, from inside this monstrous fiction. You've read me this far, then? Even this far? For what discreditable motive? How is it you don't go to a movie, watch TV, stare at a wall, play tennis with a friend, make amorous advances to the person who comes to your mind when I speak of amorous advances? Can nothing surfeit, saturate you, turn you off? Where's your shame?”

be bizonyos elbeszélések („Keretmese”; „Önéletrajz”; „Cím”), többek mellett a mondatvégi pont elhagyásával és a hátramaradó szinte üres oldallal „tüntetve”, akár a következőképpen:

Már körülbelül vége. Jöjjön hát a végkifejlet, hamar és észrevétlenül, legyen fájdalom nélküli, ha lehet, legalábbis gyors, legfőként jöjjön hamar. Nocsak! Mikor az ördögben fog már⁵³⁹

A szöveg megteszi ezt ugyanakkor expliciten vagy „teoretikus” módon is, amikor a „posztmodern” írás lezárhatatlanságát (vagyis mondhatnánk Barthes-ra utalva, a „mű” helyett a „szöveget”), a „klasszikus” szerzői pozíció elavultságát („belőlem ugyan soha nem lesz szerző [...] lejárt az öröklét is, mindenki rég hazament”),⁵⁴⁰ valamint magát a „témánélküliséget” tematizálja („nyoma sincs *témának*”),⁵⁴¹ vagy épp az egységesség eszményét parodizálja.⁵⁴² Ilyen esetekben a könyv voltaképpen egyfajta kiadói vagy „nyomdai” hiba látszatát is keltheti, mintha az „eredetinek” tűnő „Ambrose-történetet” valaki *tévedésből* egy művészetelméleti értekezéssel „montázsolt” volna össze. Természetesen a befejezhetetlenség mint a mű mondhatni fő motívuma és „főszereplője” korántsem véletlenszerűen bukkan fel itt és ott is, átszöve a szöveg egészét, ahogyan azt a „heterodiegetikus” törések (vagy az „idegen” hangok „beszűrődése”) kapcsán korábban is hosszan tárgyaltuk, valamint az Ambrose-„szál” sem lehet a puszta véletlen következménye, hiszen tulajdonképpen e pszeudotörténet megléte teszi lehetővé egyáltalán azt, hogy a befejezést tárgyaló szinte „teoretikus” megállapítások a felszínre kerülhessenek egy *fikcióban*, tehát egyfajta „garanciát” jelent arra nézve, hogy a „hagyományos fejlődéstörténetekhez” akklimatizálódott, az Ambrose-szálat minduntalan tovább kereső, arról lemondani nem kívánó olvasóját ne veszítse el. Így eshet meg, hogy a szerialitás és a szimultaneitás „együttes” alkalmazására utaló szerzői megjegyzést bizonyos szempontból mégiscsak *komolyan* kell vennünk: egyfelől valóban szükség van a sorrend „betartására” (már csak az elleplezett, de mégis szigorú szerkezeti sajátosságok, vagy bizonyos önreflexív narrátori

⁵³⁹ B. 156. o.

⁵⁴⁰ B. 121. o.

⁵⁴¹ B. 108. o.

⁵⁴² Érdekes példája ennek a valószínűleg Platón egységességre vonatkozó tanításait (ld. 1.2.2. fejezet) parodizáló utalás az „Anonimiád” című szövegben: „Úgy terveztem, kilencrészes *Anonimádot* írok, amelyben kilenc rész (gondoltam, lökdösik majd oldalba a szomszédot, mert észrevették) a kilenc amforának és a dettó múzsának felel meg – vagy hétrészeszt meg fülét-farkát neki. [...] Mivel pedig a Negyedik Rész áll az egész tengelyében (a feje meg a három rész előtte, három rész meg a farka utána) két részre osztottam Helené bőrét, hogy ne tévesszem szem elől a mese helyes arányait.” B. 240–241. o. Eredetiben: 140. o. „What I had in mind was an *Anonymiad* in nine parts, reflecting (so you were to've nudged your neighbor and observed) the nine amphorae and ditto muses; or seven parts plus head- and tailpiece [...] Part Four (the headpiece and three parts before, three parts and the tailpiece after), I divided Helen's hide in half to insure the right narrative proportions”.

„kiszólások”⁵⁴³ miatt is), eközben pedig a gazdag, az egész művet átfogó motívumhálózat mégis megteremti az „egyidejűség”, a konstellációk felvillanásának képzetét.

A *Bolyongás az elvarázsolt kastélyban* című könyv e különös, „montázsos” szerkesztés folytán nyilvánvalóan nem rendelkezhet, és nem is rendelkezik *befejezéssel* (*fin*), nem végzi be, nem „oldja” meg a befejezhetetlenség „köré” épített „történetét”, nem kínál úgynevezett „üzenetet” vagy „végső értelmet”, legalábbis a konvencionális értelemben semmiképpen sem – ezt a „történetet” jól láthatóan ugyanis nem is lehet befejezni vagy megoldani, s a befejezhetetlenségjelleg furcsamód ekként éppen hogy szervesen hozzákapcsolódni látszik a műhöz. A „véggel” vagy *endinggel* mint mediális tényezővel kapcsolatban egyértelműbb a helyzet, hiszen a mű könyv formátumban jelent meg, tehát valahol mindenképpen véget kellett érnie, és természetesen véget is ért. Ám a legfőbb kérdésünk természetesen az esztétikailag leglényegesebbnek tűnő „lezárás” vagy *closure* meglétét vagy hiányát érinti, vagyis hogy a fentiek engednek-e arra következtetni, hogy a *befejezetlenség* ellenére mégiscsak létezik valamifajta *koherencia*, körülhatároltság, vagy éppen ellenkezőleg: a könyvet olvasva értelmi *lezáratlansággal* vagy *körülhatárolatlansággal* kell szembesülnünk. Nézetünk szerint sokkal inkább az előbbi lehetőségről van szó, hiszen éppen a *szerkezet* megléte és annak trükkös, ámde e trükkökkel a mű fő motívumát erősítő jellege az, ami megadja az esztétikai értelmezhetőség, *elemezhetőség* alapfeltételét. A művet behálózó, a „klasszikus” vagy „hagyományos” írástechnika „végelgyengülését”⁵⁴⁴ mint „fő tematikát” visszhangzó különböző motívumok jelenléte (mint „egyenes út” helyett bolyongás, utazás, út, úszás, írás, élet, névtelenség, tükör, kastély stb.), a külső, médiumot érintő szerkezeti megoldások belsőlegessé tétele (a mű „világából” következő Möbius-szalagszerű „tekeredés” „kívül” és „belül” is) vagy a nyelvjátékok folytonos, a mű motívumait (is) tükröző alkalmazása (olvasót célzó kiszólások, szójátékok, nyelvi referencialitás paródiája stb.), mint ahogyan a fenti elemzésekből is kirajzolódhatott, mind megteremtik egy, bár nehezen „megragadható” vagy hozzáférhető, de nyelvileg, irodalmilag, művészi értelemben mindenképpen kezelhető, bizonyos jellegű „koherenciát”, értelmi, szerkezeti és esztétikai „egységet” vagy „körülhatároltságot” mutató alkotás lehetőségét. A befejezés (*fin*) hiánya ebben az esetben tehát „megférti” látszik a lezárás (*closure*) és a vég (*ending*) jelenlétével.

⁵⁴³ Például a már látott idézetben a könyv kétharmadánál: „Kezdődik: a közepén, túl a derekán, inkább kétharmadán, hátravan még a vég.” B. 145. o.

⁵⁴⁴ Abádi Nagy Zoltán kifejezése, ld. uő.: „Utószó”, B. 280. o

2.2. Kombináció

2.2.1. Dobozregény // B. S. Johnson: *Szerencsétlenek*

Brian Stanley Johnson (1933–1973), a rövid alkotói pályája ellenére is termékeny angol író 1969-ben jelentette meg legnevezetesebbnek mondható regényét, a *Szerencsétleneket* (*The Unfortunates*).⁵⁴⁵ Ám talán az is megjegyezhető, hogy nem elsősorban irodalmi értékei okán tett szert igen jelentős hírnevére – kiadására ugyanis nem hagyományos könyvalakban, hanem egy „könyvalakú” *dobozban* került sor, méghozzá oldalszámok és összefűzés nélkül, megteremtve ezzel az úgynevezett dobozregény (*book in a box*) „műfaját”. Mediális értelemben tehát ez mindmáig egy irodalomtörténetileg jegyzett, úttörő elgondolásnak számít, a következő elemzés ugyanakkor arra igyekszik rákérdezni, hogy a sorrendiséget vagy „linearitást” ily drasztikus módon elimináló technika, melyet olykor a „kísérletinek”,⁵⁴⁶ netán „skizoidnak”⁵⁴⁷ vagy az „ergodikus” irodalom előzményének tekintenek,⁵⁴⁸ rejt-e magában esztétikai dimenziókat, hozzájárul-e, s milyen értelemben járul hozzá a narratívaalkotás eszköztárának gazdagításához. Mindenekelőtt a szerző „ars poétikus” elveit, valamint a mű trükkös, olykor önreflexív formai jellegzetességeit vizsgáljuk meg, majd áttérünk a tartalom és a technika esetleges korrelációira, mellyel természetesen az esztétikai-értelmi körülhatárolás, vagyis a *closure* meglétére kérdezzük rá.

⁵⁴⁵ A következő kiadásokat használom: B. S. Johnson: *Szerencsétlenek*. Ford. Bart István. Budapest, Európa (Modern könyvtár), 1972. (A magyar fordításból származó szöveghelyeket a továbbiakban – oldalszám hiányában – csupán zárójeles Sz. rövidítéssel hivatkozom.); B. S. Johnson: *The Unfortunates*. London, Picador, 1999. (A továbbiakban ezt „eredeti” megjelöléssel hivatkozom). B. S. Johnson ismertebb munkái közé tartozik például a *Travelling People* (1963), az *Albert Angelo* (1964); a *House Mother Normal* (1971); vagy például az *Aren't You Rather Young to be Writing Your Memoirs?* (1973) című novelláskötet.

⁵⁴⁶ Például Alison Gibbons: „Multimodal Literature and Experimentation.” In Brian McHale–Joe Bray–Alison Gibbons (eds.): *The Routledge Companion to Experimental Literature*. 425. o.

⁵⁴⁷ Brian McHale: *Postmodernist Fiction*. 190–193. o.

⁵⁴⁸ Például Espen J. Aarseth: *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. 6. o. Magyarul ld. Espen J. Aarseth: „Ergodikus irodalom”. 210. o.

2.2.1.1. „Használati útmutató” és trükkös formai megoldások

B. S. Johnson a magyar olvasók számára külön előszót (kvázi „használati útmutatót”) írt a *Szerencsétlenek* 1972-es hazai kiadásához. Ez az előbeszéd voltaképpen egyfajta szabadkozásnak is beillik, amiért az Európa Könyvkiadó „Modern könyvtár” sorozata nem tudta követni a dobozformátumra vonatkozó szerzői elképzeléseket,⁵⁴⁹ és a szöveget könyvként adta ki. Az eredeti koncepció szerint a huszonhét rövid fejezetből álló műnek pusztán az első és az utolsó fejezete rögzített, a közbúlsó huszonöt sorrendje tehát tökéletesen felcserélhető, tetszőlegesen variálható: ebből egyfelől az következik, hogy maguk a fejezetek vagy szövegegységek megbonthatatlanok, mindenképpen koherenciát mutatnak, másfelől pedig az, hogy a „szétszabdalt” fejezetek csakis együtt kezelhetők, és a sorbarendezéseiknek lehetséges mennyisége ekként huszönöt faktoriális (25!), azaz több mint 15 kvadrillió (15 511 210 043 330 985 984 000 000) lenne. Az ideális dobozban tehát az egyes fejezetek önmagukban egységként működnek, de nincsenek összefűzve más fejezetekkel, tehát tetszőlegesen sorba rendezhetők, s csupán az *első* és az *utolsó* rész kapja meg oldalaik fejlécein a sorrendjükre vonatkozó megfelelő jelöléseket.⁵⁵⁰ Ezt az elgondolást bontja meg tehát a hagyományos magyar kiadás, mely könyvként természetesen csak egyetlenegy változatot tud megmutatni a „lehetséges” 15 kvadrillióból. Mégsem lehet feltétlenül „hiányérzetünk”, hiszen a bekötött sorrendet maga a szerző, Johnson választotta ki, valamint egy trükkös kiskapuval mégis megteremtette a hasonló „élmény” átélésének esélyét: a könyv utolsó oldalán a fejezetek elkülönítésére használt fejlécszimbólumokat egymás alá rendezve láthatjuk viszont, melyeket „szabadon” ki lehet *vágni*, hogy az így kapott papírcetlik tetszőleges kihúzási sorrendje a szövegek olvasási sorrendjét határozhassa meg. Vagyis a könyv mint „szakrális” tárgy „megcsonkítása”, csakúgy, mint John Barthnál (vagy például Tzaránál és Burroughs-nál), itt is

⁵⁴⁹ „Az Európa Könyvkiadótól úgy értesültem, hogy Magyarországon főként műszaki okokból problematikus a *Szerencsétlenek*-et az eredeti, fűzetlen formában, dobozban megjelentetni. Így jött létre ez a könyv – s így legalább nem kell törni a fejüket azon, hogy vajon csakugyan könyv-e vagy sem.” (Sz., „Előszó a magyar kiadáshoz”.)

⁵⁵⁰ Egy videó is bemutatja ennek „működésmódját” egy, az eredeti elképzeléshez hű lengyel kiadáson: <https://www.youtube.com/watch?v=NNk0kjOKwoU>. Az angol kiadás „használati útmutatója” a következő: „THIS novel has twenty-seven sections, temporarily held together by a removable wrapper. Apart from the first and last sections (which are marked as such) the other twenty-five sections are intended to be read in random order. If readers prefer not to accept the random order in which they receive the novel, then they may re-arrange the sections into any other random order before reading.”

megjelenik, s a szerző konkrétan is reflektál a konvencionális, „tisztelettudó” befogadói attitűdre.⁵⁵¹

Azokat a magyar olvasóimat, akiket érdekel a játék, felkérem, hogy távolítsák el ezt az oldalt (vagy ha úgy tanulták, hogy könyvet soha nem szabad ekképpen megszentelteleníteni, rajzolják vagy másolják ki az ábráskákat), és a huszonöt ábráska szerint vágják fel a lapot. (Sz., előszó)

Johnson hangsúlyozza, hogy az általa könyvben rögzített verzió pusztán egy a sok közül, egy esetleges választás, a „véletlen” eredménye – ezzel magyaráz arra figyelmeztet bennünket, hogy hiba lenne a szövegre egy szerző által „önkéntesen” *véglegesített* vagy *lezárt* „műként” tekinteni (s ezzel kvázi visszautal az 1.1.2. fejezetben általunk is érintett, „rögzíthetetlenséggel” kapcsolatos posztstrukturalista elvekre is),⁵⁵² vagyis az író egyértelműen azt kívánja elérni, hogy még azon „kényelmes” olvasók is maguk körül érezzék a szinte „végtelen” egyéb lehetőségek meglétét, akik nem kívánnak részt venni „ebben a kis játékban” (Sz.). Johnson „forradalmi” ötletével egyébként Joyce, valamint a francia „új regény” zászlóvivőinek követője kíván lenni (alapvető referenciapontja a már általunk is hivatkozott Nathalie Sarraute),⁵⁵³ hiszen a „regény fejlődő forma”, s „egyszerűen nem érdemes olyasmiről leírni (hát még kiadni), amit mások már megírtak előttünk” (Sz.). Ebből következően Johnson a *történet (fiction)* fogalmát is kritika alá vonja előszavában, mely a maga lekerekített, gondosan megszerkesztett mivoltában szerinte pusztán „hazugság” vagy hamisítás lehet, s mindezt az 1.1.1. fejezetből már jól ismert érveléssel alapozza meg: az élet nem kínál kész történeteket⁵⁵⁴ – s ezzel természetesen a *Szerencsétleneket* el is kívánja határolni az ilyen típusú „avított” írói gyakorlatoktól, vagyis ars poétikája szerint a „fikció” helyett az „igazságot” szeretné megmutatni e „szétszabdalt” regényformátumban.

A kérdés már csak az, hogy pontosan *mit* és milyen „igazságot” lehet „megmutatni” lekerekítés és gondosan „elvarrt szálak” nélkül. Főként az 1.3. fejezetben foglalkoztunk azzal

⁵⁵¹ Johnson ráadásul már definíciós kérdéseken is eltűnődik: „az Oxford Angol Értelmezőszótár mindig kételyeket ébresztett bennem a *Könyv* meghatározásával: »...egy vagy több szellemi alkotást tartalmazó, kézzel írott vagy nyomtatott, papírból vagy egyéb anyagból való ívek, melyeket tartósan összeerősítenek, oly módon, hogy anyagi egységet képezzenek.« Vajon a dobozott ívek anyagi egységet képeznek? [...] Mindazonáltal én továbbra is könyvnek hívtam [a *Szerencsétleneket*], már csak hagyománytiszteletből is.” (Sz., előszó).

⁵⁵² Ld. például Roland Barthes: „A műtől a szöveg felé”; Roland Barthes: *S/Z*; Michel Foucault: „Mi a szerző?”

⁵⁵³ „Kortársunk, Nathalie Sarraute, mai francia írónő, egy ízben váltófutáshoz hasonlította az irodalmat, mely úgy folyik, hogy az újítás stafétabotját minden nemzedék átadja az utána következőnek. Nos, az angol regényírók legtöbbje nemcsak hogy kiejtette a kezéből a stafétabotot, de el sem hagyta a rajtvonalat”. (Sz., előszó).

⁵⁵⁴ Ld. például Alain Robbe-Grillet: „A holnap regényének egyik útja”. In Konrád György (szerk.): *i. m.* 63. o.; Michel Butor: „Regénytechnikai kutatások”. In Konrád György (szerk.): *i. m.* 109–110. o.; Ronald Sukenick: „Tizenkét kompozíciótani kitérő”. *Helikon* 1987, 1-3. (A posztmodern amerikai irodalom), 1987. 145. o.

a kérdéssel, hogy a „valódi” antiforma vagy formátlanság nem tehet szert esztétikai érvényességre, csakis ennek *látszata* vagy *imitációja* – az ecói radikális, 3. típusú nyitottság (mozgásban lévő művek) kapcsán érintettük továbbá azt is, hogy a drasztikusan megnövelt *lehetőségmezők* (például a *Disztichon Alfa* estében) csak minimális „kemény alapot”,⁵⁵⁵ minimális rögzítettséget, minimális *megvalósítottságot* vonhatnak maguk után, vagyis ezzel teljesen ellehetetlenítik azon centrális értelmi erőter (closure) megvalósulását, amely egy alkotást művészi produktummá tehetne – emlékezhetünk, ez a „rossz végtelenség” kapcsán is felmerült. S ez alapján akár rögtön úgy is tűnhetne, hogy a *Szerencsétlenek* című szöveg a maga 26 számjegyű lehetőségmezejével, vagyis a több mint tíz a huszonötödiken mennyiségű olvasási variációjával pontosan e „rossz végtelenséget” példázza. Láttuk ugyanakkor, hogy a művészi értelemben termékeny, vagyis „jó végtelenséget” a „minőségi” *határok* jelenléte különbözteti meg az esztétikailag értelmezhetetlen, aszemantikus végtelenségtől, így a valódi kérdés inkább az lehet, hogy a *Szerencsétlenek* képes-e felmutatni ilyen határokat, valamint hogy rendkívül tág potencialitása mint külső „formai” tényező kölcsönhatásban állhat-e a szöveg „belső világával”, „tárgykörével”. Az előbbi felvetés kapcsán újra megjegyezhetjük, hogy Johnson megbonthatatlan *fejezetekre* tagolta művét, melyek közül egyiket sem lehet kihagyni az olvasásból, kijelölte ráadásul a kezdő és a záró szövegegységeket is, tehát egyfajta lehatárolást itt mindenképpen észlelhetünk, mindezt persze a „forma” és „tartalom” kapcsolatát tárgyaló alfejezetben tovább vizsgáljuk. Az utóbbi tényező pedig voltaképpen arra kérdez rá, hogy vajon mi lehet az a tematika, amely kvázi „elbírhhatja” az ilyen nagyfokú esetlegesség vagy variálhatóság meglétét: a mű válasza erre pedig egyértelműen az asszociatív agyműködés, és azon belül is az emlékek, emlékfoszlányok el- és előtűnésének folyamata lenne.

A huszonhét fejezetből ugyanis, rendeződjenek azok a legkülönbözőbb sorrendekbe, egy sportriporter emlékei bomlanak ki ifjan elhunyt tudós barátjáról, Tonyról. Az író az előszóban igyekszik egyértelműsíteni (feltehetően az „igazság” megjelenítésének látszatát is tovább fokozva), hogy a szóban forgó sportriporter-narrátor, akiből egy futballmérkőzés tudósításával töltött szombat délután törnek fel az emlékek a nottinghami helyszín hatására, ahol Tony is élt, történetesen ő maga, vagyis B. S. Johnson,⁵⁵⁶ miáltal a mű tulajdonképpen egy önéletrajzi ihletésű, kvázi naplóregénnyé minősülhet át. Jonathan Coe a *Szerencsétlenek* 1999-es angol

⁵⁵⁵ Umberto Eco: *Kant és a kacsacsőrű emlős*. 66–67. o.

⁵⁵⁶ „eljött egy bizonyos pont, amikor mindaz, ami addig csupán felhalmozódott nyersanyag volt [...] elkezdett testet öltetni, alakot, melyben egyszer csak felismertem a regényt. [...] a *Szerencsétlenek*nél ez a pillanat a közép-angliai Nottingham város főpályaudvarán ért. [...] Ebben a városban élt egy nagyon közeli jó barátom”. (Sz., előszó).

kiadásának előszavában hosszan beszél a szöveg önéletrajzi elemeiről, köztük Johnson jó barátjáról, Tony Tillinghastról, megismerkedésük körülményeiről és Tony halálos betegségéről, érdemes ugyanakkor némi távolságot tartani az esztétikai dimenziókat nem feltétlenül mélyítő esetleges biográfiai szálaktól, ráadásul a mű valamelyest – már azáltal is, hogy az elbeszélő nevét vagy Tony vezetéknévét egyszer sem közli velünk – el is feledteti ezt a jelleget, olyannyira, hogy a szövegben szereplő nevek végül akár tökéletesen felcserélhetőnek is tűnhetnek. Értékelhetjük ezért mindezt inkább úgy, mint egyfajta illúziókeltést, a jól ismert „posztmodern”, játékos határátlépést vagy határelmosódást realitás és fikció között, azaz sokkal inkább tudatos művészi eszközként. A szövegdarabok esetlegességével, sorrend nélkülségével vagy „asszociációs” szerveződésével pedig a jelek szerint annak lenyomatát kívánja elénk tárni a szerző, hogy *valójában* miként működik az emberi elme és emlékezőtehetség:

most is hiszem, hogy az én megoldásom közelebb állt az igazsághoz; és még ha hajszálnyival is közelebb, már akkor is [...] hívebben érzékeltette az emberi agy működésének esetlegességét, mint az a kényszerű sorrendiség, amit a bekötött könyv erőltet rá a regényre. (Sz., előszó)

A „fragmentáltság” ugyanakkor a szétszabdalt és véletlenszerűen összeállítható fejezetek („dobozolás”, oldalszámnélkülség, szimbólumok szerinti elkülönítés) mellett egyéb technikák révén is kifejezésre jut. Megjelennek például bizonyos tipográfiai furcsaságok és „törések”, a magyar kiadásban éppúgy, mint az angol eredetiben. Minduntalan beleütközhetünk így a mondatok közepén kihagyott, üres helyekbe, főként olyankor, amikor Tony személyiségének „mélystruktúráihoz” vagy halálának „okaihoz”⁵⁵⁷ kellene „hozzáférnie” a szövegnek – Tony neve már „első” fejezetbeli első említésekör rögtön egyfajta nyomtatásbeli „aurával” jelenik meg, hosszú tabulátort hagyva a szó előtt és után is a folyó szövegben –, vagy amikor a narrátor maga bizonytalanodik el néhány kérdésben, például a jövővel kapcsolatban,⁵⁵⁸ vagy általában kérdőjelezi meg az élet és a dolgok „értelmét”.⁵⁵⁹ A személyiségnél, de leginkább annak

⁵⁵⁷ „Lehet-e a halál értelmes? [üres hely, hosszú tabulátor] Vagy értelmetlen? Egyáltalában, lehet-e a halálról ilyen szavakkal szólni? [sortörés] Nem tudom, csak azt érzem, hogy fáj, fáj.”

⁵⁵⁸ Néhány példa: „láttam, amint majd egyszer a jövőben eljön hozzám Tony fia, hogy szerezzek neki állást, höhő, én, adjak ajánlólevelet vagy esetleg tanácsot, igen, majd, a távoli jövőben. [üres hely, hosszú tabulátor] Arra az esetre, ha Tonyval történne valami”. Vagy: „ott feküldt az ágyon, szembenéztem azzal a tekintettel, és ő mindvégig visszanézett rám, ez egyszer nagy erőfeszítésébe kerülhetett, igen, és akkor azt mondtam, egyebem se volt, mi mást tehettem volna, azt mondtam, meg fogom írni, öregem. [üres hely, hosszú tabulátor] Az nem sok, mondta”. A jövő előtti „megtorpanás” mondhatni Johnson bevett és olykor provokatív technikája, az előszóban külön felhívja a figyelmet, hogy az *Albert Angelo* című regényének „lapjaiban itt-ott lukak voltak vágva, mert úgy véltem, ez a legjobb módja, hogy az olvasónak betekintést engedjek a jövőndőbe”. (Sz., előszó).

⁵⁵⁹ „Ezek a hülye melodramai percek az embernek, amikor az élet teljesen [sortörés] Micsoda állott gondolatok ezek, micsoda állat.” Vagy: „A [trolli]huzalok bevezetnek a városba aztán meg kivezetnek belőle, na rajta, süssünk

elmúlásánál való tipográfiai „lelassításra” vagy megtorpanásra, mely a Barthnál látott technikához hasonlóan az adott kifejezések „valódi” jelentőségénél való elidőzésre is készíthet, számos szöveghely utal (például „Összefolynak bennem a látogatások, a lényegtelen a fontossal, életünk az ő [sortörés és szünet] haldoklásával”; „Tony eljött hozzánk látogatóba [sortörés] utoljára”), de talán mind közül a következő részlet a legszemléletesebb:

[...] de ahogy Tony belevetette magát a beszélgetésbe, na most ki kellene találni valami hasonlatot, mégse. Minden látogatásom egyetlen hosszú beszélgetés volt [...] ő beszélt többet, jóval többet, én viszont tanultam tőle, kiválasztottam magamnak, mire van szükségem [...] értekezéséből, igen, és nem fellengzős szó, értekezések voltak, nagyszerű koponya volt [...] hogy adok számot, róla, magamnak, rendjéről, a széthullásáról? (Sz.)⁵⁶⁰

Az idézetben olvasható félbehagyott, *befejezhetetlen* hasonlat, mely úgyszintén a kimondhatatlan hiányra, felfoghatatlan „üres helyre”, az ok-okozatiság lehetetlenségére és a lekerekíthetőség illúziójának felszámolására reflektálhat, s amely „posztmodern” írói fogást korábban láthattuk már Barthnál is, a *Szerencsétlenek*ben is gyakorta megjelenik („ez a híd, az, hogy átmegyek rajta, milyen szélesnek tűnik most, már nincs rajta senki, esni kezd, apró cseppekben esik, mint [üres hely, hosszú tabulátor]”; vagy „az emberi elme úgy működik, mint a [sortörés] ide ki kellene találni valami hasonlatot”). A hasonlatok megszakításával is sokszor együtt járó, de persze egyéb helyeken is előforduló rokon technika például a központosítás, de főként a mondatvégi pontok elhagyása akár az előbb idézett esetekben is, s különösen látványos formát ölt ez az „utolsó” fejezet utolsó mondatának félbehagyásánál („hogyan meghalt, halott, az a fontos: a veszteség, az enyém, [sortörés] a miénk”), ahol is a mondatzáró pont elmaradása után egy üres féloldallal is „szembesülhetünk” mintegy kvázi hiányként, a kontempláció vagy a részvét üres helyeként. Hasonlóval találkozhatunk a Tony halálhírét leíró féloldalas fejezetben is, ahol a fejlécen egyrészt fekete négyzetek (mint kvázi fekete „zászlók”?) szerepelnek,⁵⁶¹ másrészt a szöveg után üresen hagyott féloldal sokkal inkább tűnhet a gyász terének, mint egy

ki ebből valami mélyértelműséget! [üres hely, hosszú tabulátor] Az alacsony kirakat párkányán zsíros korom.” Vagy: „amikor még tinédzser voltam, és megvolt a Red Hunterem, sokan voltunk akkor, mindenesetre többen, mint ahányan mostanában vannak, de mit számít ez, [sortörés] miért számítanak a miértek?” Egy másik helyen: „Hülye látvány vagyok. [sortörés] Nincs jelentősége. [üres hely, hosszú tabulátor] Semminek! [sortörés] Sajnos. [sortörés, térköz] Na és?”

⁵⁶⁰ „but how he embraced conversation, think of an image, no. My visits here long talks [...] more talk on his part than mine, far more, but I learnt, I selected and elected to hear what I needed [...] from his discourse, yes, the word is too pompous, discourse, a fine mind [...] how can I place his order, his disintegration?”

⁵⁶¹ Ez is Johnson ismétlődő tipográfiai „trükkjének” tűnik. Szintén az előszóban hívja fel a figyelmet, hogy *Travelling People* című első regényében „az egyik szereplő belső monológjának végét, a halált, fekete oldalak jelezték”. Ezzel a fogással, még ha „szöveg nélkül” is, tulajdonképpen „intertextuális” kapcsolatot épít ki a hasonló eljárást alkalmazó Sterne *Tristram Shandy*-jével is.

kizárólag praktikus és célszerű nyomtatási eljárásnak. A szöveg persze telis-tele van ilyen típusú, a szétesettség és összeilleszthetlenség érzetét keltő tipográfiai „játékkal” (mint némely szavak ritkított szedése, néhány bekezdés beljebb kezdése, a „heterodiegetikus”, általában sportriporter hangok kurziválása, térközök halmozása stb.), ugyanakkor már a fentiekben részletezett eszközök alapján is jól látszik talán, hogy e „trükkösnek” ható „külsődleges” formai jellegzetességek nehezen különíthetők el a „belső” tartalmi és stiláris kérdésektől, azaz a technika ennél fogva nem tűnik üresnek vagy öncélúnak – ezt a hipotézist vizsgáljuk tovább a következő rész immár szövegközelibb elemzéseivel.

2.2.1.2. Forma és tartalom lehetséges korrelációi

A technikai „trükkök” és a „tematikus” elemek összecsengésének vizsgálata nyilvánvalóan a minket érdeklő egységgel vagy koherenciával kapcsolatos kérdésekhez, s különösen a *closure* jelenlétének vagy hiányának feltételezéséhez vihetnek közelebb, így az alábbiakban a motívumokat és a stiláris dimenziókat elemezzük annak fényében, hogy azok miként mutathatnak összefüggéseket a főként a linearitást (és a kronologikus időt) radikálisan megbontó formai sajátosságokkal.

Ahogy a korábbiakban is láthattuk, a mű középpontjában egy haláleset áll, a szereplő-narrátor közeli barátjának értelmetlen halála – erről már rögtön a még rögzített pozíciójú első fejezetből értesülhetünk, ám ez a rögzítettség nyilvánvalóan elősegítheti a koherenciateremtés kialakulásának lehetőségét. Ez a fejezet, leszámítva a fentebb érintett tipográfiai sajátosságokat (például az üres tabulátorokat mint „aurát” Tony neve előtt és után), tulajdonképpen igen „konvencionálisnak” tűnik, legalábbis abból a szempontból, hogy belőle szinte minden lényeges információt megtudhatunk, beleértve a helyszínt (Nottingham), az alapszituációt (egy mérkőzésről való tudósítás), a cselekményvilágon belüli vagy diegetikus narrátor (riporter) és a „főszereplő” személyét (Tony), a „témát” (Tony „széthullása”), valamint egy „ízelítő” leírást Tony legfőbb karakterjegyeiről (például „remek feje volt” a részletekhez).

Az elbeszélői stílus ugyanakkor korántsem látszik szokványosnak, s mondhatni egyfajta „önreflexív” jelleget is rögtön felvesz. A narrátor ugyanis végig kvázi „közvetítői” jelenidőben beszél E/1. személyben, azaz John Barth-tal mondván, mintha „vevőkészülék lenne a fejében”,⁵⁶² végeláthatatlan mondatokban és „valós időben” igyekszik tudósítani minden jelenbeli történésről és elméjének legapróbb, átsuhanó gondolatairól is, miáltal egyrészt azonnal

⁵⁶² Barth: *Bolyongás az elvárásolt kastélyban*. 123. o.

felvillanthatja a szerző expliciten vállalt előképei közül például a Joyce-i vagy Virginia Woolf-i tudatfolyam-technikát, másrészt ez a típusú elbeszélői hang magára az *elbeszélés műfajára* (mint eleve közvetítő műfajra), valamint éppen a diegetikus narrátor cselekménybeli foglalkozására, vagyis a (sport)tudósításra is utalhat. Jellemző példája ennek akár a következő részlet az első fejezetből:

Itt most jobbra kell fordulni, jobbra, a városközpont felé, hát persze, ez az a kiskocsmá! Egyszer, mikor itt jártam a városban, és rosszkedvűen, lehangolva jöttem az állomás felől [...] okát nem tudtam meghatározni; bementem ebbe a kiskocsmába, ebbe, amelyik közelebb van az állomáshoz, itt a sarkon, ablaka ólomkeretes, zöld üveg [...] hogy egy kicsit jobb kedvre derítsem magam [...] Hogy elviselhető társaság legyek, mikor beállítok hozzájuk, Tonyhoz és June-hoz, megpróbáltam legyűrni a rosszkedvemet, Wendy miatt lehettem rosszkedvű, [...] mert akkor hagyott el Wendy (Sz.).⁵⁶³

A közvetlen, „*real time*” elbeszélés hatására egyfelől már-már szinte a narrátor mellett érezhetjük magunkat a nottinghami utcákon a kérdéses pubot fürkészsze, ám a külvilág leírásaira eközben a belső világot reprezentáló emlékfoszlányok is rávetülnek, melyek révén a leírásban természetesen többféle időszik, s ezzel többféle „történet” is összekapaszkodik, egyértelműen megmutatva, hogy nemigen létezik „semleges”, „ártatlan” tekintet, hiszen az aktuális beállítódás döntően befolyásolhatja az észlelést. Az emlékképek átsejlése, átszüremkedése a narráció jelenének szövedékén részben akár a Barthnál is észlelt „montázsos” technikát idézheti fel számunkra, ahol is tulajdonképpen szintén kétféle „világ” vetítődött egymásra, két „történet” került „összeillesztésre”. Johnson ugyanakkor e módszerrel sokkal inkább az időfogalmainkra kérdez rá, impliciten játékba hozva például a már látott ágostoni elveket, miszerint a múlt nem önmagában áll, hanem csakis aktuális jelenbeli szemléletünk teszi azt hozzáférhetővé, azaz a múlt valójában egy időbeli együttállás: *jelen a múltból*,⁵⁶⁴ vagy éppen Bergson elméletét az időélmények szervezett, *szintetizáló* mivoltáról, amikor a szubjektum az adott időtárgyat, jelen esetben a narrációt, minőségi értelemben, azaz tartamként érzékeli és fogja fel. S ebből a szempontból Johnson technikája, mely révén a dolgok mintegy idő- és emléksűrítvényekként jelennek meg, Walter Benjamin „montázsolását” is megidézheti, ahol is akár a leghétköznapiabb tárgyakból is hosszú asszociációs láncok, személyes történetek és sorsok bomlanak ki, a

⁵⁶³ „I should turn right, right, towards the city centre, yes, ah, that pub! On one visit here I came from this station sullen with depression, savage at myself for some reason I found it hard to define, isolate: and went into that pub, the nearer, onto the corner, green glass [...] To arrive at their place in a fit state, Tony and June’s, smoothening my misery, which must have been because of her [...] because of Wendy’s treachery”.

⁵⁶⁴ Szent Ágoston: *i. m.* 363–364. o.

legátlagosabb nyomok is átszellemülnek és kvázi kitágítják az időt,⁵⁶⁵ vagyis a „jelen” és a „múlt” összemosódik és áthatja egymást (Benjamin szavaival: a „volt” a „Mosttal” képként áll össze villámszerűen),⁵⁶⁶ s ebből a konstellációból egy semmihez sem hasonlítható, egyedi, mélységesen szubjektív tapasztalat és időélmény áll elő. A *Szerencsétlenek* narrátora hasonlóan egyidejűsíti tehát a legkülönbözőbb idősíkokat (a futballmeccsről való tudósítás részletei és a Tonyról való emlékek), reprezentálva mintegy az elme ilyesfajta szintetizáló működését, mellyel valószínűsíthetően az „objektív” vagy „abszolút” idő és „abszolút” tér eszméjét is végleg meg kívánja kérdőjelezni (kapcsolódva ezzel tulajdonképpen az 1.1.1. fejezetben is látott „posztmodern” kritikai nézetekhez is).⁵⁶⁷

A városban való „bolyongás” vagy kószálás mint egyfajta *flâneur*motívum⁵⁶⁸ némileg akár tovább is erősíthetné a benjamini párhuzamot, további összevetések helyett azonban lényegesebbnek tűnik, hogy voltaképpen ez a városban való, dolgokat átszellemítő múltidéző „bolyongás” az, ami a narrációt elsődlegesen szervezi, vagyis a szövegépítkezés korántsem teleologikus. Egyrészt azért nem, mert a szereplő-narrátor nem az „egyenes utat”, vagyis a cél (futballstadion) legegyszerűbb és leggyorsabb elérési útvonalát választja, hanem hagyja, hogy magukkal sodorják az emlékek és aszerint tesz bizonyos kitérőket, „kerülő utakat”, másrészt pedig azért nem, ami pontosan ebből „sodródásból” következik, az akaratlanságból, a megtervezetlenségből, a váratlanságból, amikor is az elbeszélőre az ismerős helyek nyomán hirtelen „rátörnek” az emlékek, melyek megtorpanásra vagy egy másik helyszín „újrafelfedezésére” készítetik.⁵⁶⁹ A helyek és a céltalan fizikai helyváltoztatás szervező ereje tehát kulcsfontosságú, impulzusként működnek a „kirakós” egyes darabjainak létrehozásához

⁵⁶⁵ Ld. például Walter Benjamin: „A »lámpá«-hoz.” In uő.: „*A szirének hallgatása*”. *Válogatott írások*. Vál. és ford. Szabó Csaba. Budapest, Osiris, 2001. 69. o.: „amit hallok, ha fülemhez közelítem ezt a kagylót, az az [...] ahogy a gázizzóharisnya lángja fellobban, a csörömpölés [...], ahogy a kulcsok anyám kulcsoskosarában egymásba gabalyodtak, [...] a lámpaharangé a sárgaréz karikán, amikor a lámpát egyik szobából a másikba vitték.” Ld. még László Laura: „Hipertextualizálhatóak-e a *Passázsok*?”

⁵⁶⁶ Walter Benjamin: *Passázsok*. [N 2a, 3].

⁵⁶⁷ Ld. például Michel Butor: „Regénytechnikai kutatások”; vagy éppen Alain Robbe-Grillet: „Új regény, új ember”. 99. o.: „Minek igyekezzünk rekonstruálni az óra-mutatta időt egy olyan történetben, amely egyedül csak az emberi időt veszi számításba? Vajon nem jobb megoldás-e, ha egyedül saját emlékezetünkre bízunk magunkat – s mint ismeretes, az sohasem kronologikus.”

⁵⁶⁸ A *flâneur* Benjamin *Das Passagen-Werk*-jének kószálója Párizs utcáin, határfigura az ipari világ és a kapitalizmus között, aki átszellemítő sétái következtében „a város minden kis szegletének, legapróbb kis üzelveinek is filozófusává, krónikásává” válhat (Benjamin: „A kószáló.” In uő.: *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Vál. Radnóti Sándor. Budapest, Magyar Helikon, 1980, 873. o.

⁵⁶⁹ Például: „Föl kellene menni a balkonra a nosztalgiam kedvéért. Csakugyan? Furcsállani fogják, mivel odafönn most nincsen kiszolgálás, semmi sincs, de a fene egye meg, törődöm is én azzal, hogy mit furcsállanak [...] A nosztalgiam, gyerünk hát, föl a lépcsőn”.

és ezáltal a „teljes” kép árnyalásához – a különböző szövegdarabok vagy „fejezetek” tetszőleges sorrendbe állíthatósága ezért igen találóan jeleníti meg a városban emlékektől megrészesülten kószáló narrátor alaphelyzetét. Az ok-okozatiság jelentősége tehát már ezen az igen alapvető szinten is elhomályosul, s erre voltaképpen már a *Szerencsétlenek (Unfortunates)* címválasztás is utalhat mint hirtelen és leginkább megmagyarázhatatlan átfordulás a „jó sorsból a balsorsba”.⁵⁷⁰ A logikus *egymásra következőt* ráadásul tovább gyengíti maga az alapmotívum, a halál értelmetlensége és egyáltalán a személyiség mint olyan megközelíthetősége, melyhez a sorrendiség kiiktatása mint formai jegy szintén illeszkedni látszik. E mély kapcsolatot a nyelv is visszatükrözi, és leginkább az eredeti szövegben: ahol a magyar fordítás szerint a narrátor Tony személyiségének „rendjéről” készülne „számot adni”,⁵⁷¹ ott valójában *sorbarende*zést említ az angol verzió: „how can I place *his order*, his disintegration?”⁵⁷² A „szétesett”, végső rendjüktől megfosztott fejezetek természetesen azt a „választ” nyújtják erre a kérdésre, hogy a személyiség, s jelen esetben Tony személyisége nem hozzáférhető a maga teljességében, nem lehet koherens történetben megfogalmazni, s így egyetlen lehetőségként csakis a fragmentumos *kísérlet* maradhat a „töredezett” emberi egzisztencia megközelítésére⁵⁷³ – s ebből nyilvánvalóan kiolvashatjuk a „teljességet” vagy lekerekítettséget célba vevő posztmodern kritikát is. A „széthulló” szövegdarabok, vagyis a fejezetek esetleges elrendezésének technikáját pedig nyilvánvalóan a felfoghatatlan haláleset, Tony hirtelen „széthullása” is indokolja a mű „fő szólamaként”, s ezáltal a „szétdarabolás” elsőre akár provokatívnak vagy frivolnak tűnő módszere sokkal inkább kap egyfajta lírikus, melankolikus színezetet, mely képes lehet arra, hogy egy értelmetlen és tragikus esemény számára megrendítő emléket állítson. Arról, hogy

⁵⁷⁰ Az ok-okozatiság látszatára, a dolgok értelmetlenségére vagy az elbeszélő útjának céltalanságára többször történik finom utalás. Például: „A stadionhoz át kell menni a hídon, a buszok, ki tudja, miért, nem mennek át a hídon, talán azért, hogy ne torlódjanak össze az emberek, lehet, áthömpölygünk a hídon, a stadion felé, léptünk sietős, igyekvő, ki tudja, miért, visz az ár, áthaladunk a híd pillérei között”. Vagy: „Oda jártunk vásárolni, azokba a boltokba a Tanácsháza földszintjén, hát persze, ez a neve, Tonyval meg June-nal, néha, most is elmehetnék oda, sétaképpen, akkor most erre, itt föl, dombon áll, áldombon, legalább nemcsak úgy céltalan kószálok, végre célja van az életnek, elmegy vele az idő.” Vagy: „De nehéz, nehéz, nem is próbálkozni a megértéssel, még nekem is, aki elfogadom, hogy minden semmi, hogy az értelem értelmetlen.”

⁵⁷¹ „hogy adok számot, róla, magamnak, rendjéről, a széthullásáról?”

⁵⁷² Saját kiemelés (L. L.).

⁵⁷³ Vö. például Ronald Sukenick megjegyzésével: „Az oksági narráció folytonosságot és teljességet feltételez, de a megszakítottság, a töredezettség folytonos fenyegetése közepette. A nem-oksági narráció viszont, miközben megszakítottságot és töredezettséget feltételez, folytonosság és teljesség felé halad, ami helyénvalóbbnak tűnik oly időben, amikor lemeztelenítik a misztikumot és folyamatait.” Ld. Ronald Sukenick: „Tizenkét kompozíciótani kitérő”. *Helikon* 1987, 1-3. (A posztmodern amerikai irodalom). 153. o.

Tony fiataalkori halálesete mindent felforgat és minden ok-okozatiságot megtör, például a következő részlet is expliciten és megrázóan tudósít:

milyen kár [...] hogy épp az én barátommal történt, hogy olyan indokolatlan volt a halála épp ekkor, huszonkilenc évesen, hogy olyan hasztalan, értelmetlen, miért? Amikor már kezdett minden jól menni, éppen amikor elérte, hogy azzal foglalkozhat, amivel mindig is szeretett volna, legalábbis ezt hiszem, elindult a rothadás, egy ember hosszas rothadása mindössze két évbe sűrítve, ugye, annyi volt, attól számítva, alig két év, a miféle végig, jaj mi végre? (Sz.)⁵⁷⁴

Felmerülhetne persze a kérdés, hogy a „végső” sorrendjüktől megfosztott fejezeteket „helyre” lehetne-e mégis állítani, „kirakhatóak” lehetnének-e akár a „hagyományos” logikát („közönséges időt”) követve, vagyis a főszereplőkkel történt események feltehetőleg sorrendjébe állítva, megszüntetve ezzel voltaképpen az esetlegességre építő mozgó „szerkezetet” – a narráció ugyanakkor láthatóan „kivéd” minden erre irányuló törekvést, hiszen „linearitása” máris minimum kétirányú. Elméletileg egyfelől elbeszélhető akár a futballmérkőzésről tudósító riporter napi rutinját, cselekvéseinek kronologikus rendjét alapul véve (amelyet egyébként a Nottinghambe való megérkezést leíró „első”, majd az onnan való elutazásról szóló „utolsó” fejezet is „követni” látszik, csak hogy a közbülső részekre nyilván nem vonatkozik ilyesfajta rend), másfelől pedig a Tonyval megesett történések egymásutánisága alapján, egészen a haláláig – világos azonban, hogy egyszerre lehetetlen mindkét szerveződésnek eleget tenni. Ráadásul az ilyen sorrendbe állítások teljességgel haszontalannak és lényegtelennek is tűnnek egy emlékek által asszociatív módon szerveződő narráció esetében, ahol is egy-egy esetleges jelenbeli benyomás, láttuk, egyetlen *hirtelen* képben sűríti össze az adott emlékeesszenciát, s ahol éppen ezek az „emléksűrítőmények” biztosítják az ominózus személyiség *különböző nézőpontokból* történő megközelíthetőségét (ám természetesen nem a kiismerését). Mindezek után természetesen a magyar kiadás „sorrendjét” sem lehet „megfelelő” elrendezésnek tekinteni, ami felől az is biztosíthat minket, hogy például „előbb” kaphatunk leírást Tony temetéséről, mint Tony haláláról valahol a „kötet” közepén, vagy hogy a kérdéses futballmérkőzésnek „előbb” lesz vége, mint hogy a riporter-narrátor egyáltalán tudósíthatott volna róla stb. A teleologikus gondolkodás fricskája lehet és a „szétesettség” újabb példázatát nyújthatja továbbá, hogy a mű (a magyar kiadásban az utolsó oldal) tartalmazza azt a bizonyos futballmeccsről tudósító letisztázott, „megjelent” cikket, melynek *céljából* a szereplő-elbeszélő egyáltalán Nottingham városába érkezett, s amelynek

⁵⁷⁴ Ehhez kapcsolódhat a következő idézet is: „Érted te ezt, fel tudod fogni, hogy miért kellett szegény anyjának annyi fájdalmat elviselni, míg megszülte, csak azért, hogy azután ez legyen a vége?”

elkészülési processzusába, különféle verzióiba, „piszkozataiba”, háttéranyagaiba mindvégig betekintést nyerhetünk a Tony-szál megszakadásaikor – a művet elolvasva ugyanis aligha érezheti úgy bárki is, hogy minden megemlített „epizód” vagy esemény éppen a cikk létrehozására irányult volna, sőt, sokkal inkább egyfajta mellékterméknek tűnik fel mindaz, amit „objektív” vagy közönséges értelemben „végső célként” vagy „végeredményként” szemlélhetnénk (a cikk elkészülése). A szövegben szétszórva megjelenő „piszkozatok” vagy cikk-kezdemények fel-felbukkanása emellett újabb „leleplezését” nyújthatja a *lekerekítettség* vagy *teljesség* pusztá illuzórikus mivoltának, hiszen azzal, hogy maga a lekerekítés folyamata mint bizonyos értelemben „hamisítási” folyamat bemutatásra kerül, az is világossá válik, hogy a látott mérkőzés mint „valóság” sokszoros feldolgozáson, „ferdítésen” megy át, s hogy a cikkváltozatok vagy előzményszövegek montázsából kihagyások, torzítások, hangsúlyáthelyezések, vagyis *elrendezésbeli* manipulációk nélkül nem lehetne *teljes, koherens* produktumot létrehozni. Mindez pedig nyilvánvalóan visszatükrözi az „igazságra” törekvő *Szerencsétlenek* végső, „tökéletes” elrendezhetetlenségének alapmotívumát is.

A „helyreállíthatatlan”, darabjaira szedett narráció azonban, ahogyan arra már a fentiek is utalhattak, értelmileg mégsem „esik szét”, ezáltal az esztétikai dimenzióknak is jól láthatóan marad tér – s ezzel újra a már említett (értelmi) *határok* és szabályszerűségek, s a *closure* meglétének kérdéséhez jutunk el. Johnsonnak ugyanis úgy sikerül megtörnie a naiv kronologikusság képzetét, hogy eközben mindvégig szem előtt tartja az intelligibilitás és ezzel a *szöveggé válás* kritériumát⁵⁷⁵ az egymásmellettiesség („vertikális”) és egymásutániség („horizontális”) dimenzióinak együttes működtetésével,⁵⁷⁶ hiszen fejezeteit nem pusztán „non-lineárisan”, „egyidejűleg”, *konstellációként* kínálja befogadásra, hanem természetesen *lineárisan* is (az egyes fejezeteken belüli szövegfolyam, valamint az első és utolsó szövegegység rendje nem változtatható), azaz voltaképpen a kvázi térbeli és a kvázi időbeli tengely itt összefonódik, „spatiotemporális” egységet alkot.⁵⁷⁷ A rögzített első és utolsó fejezet mint keret önmagában természetesen nem volna elegendő az *egység* megteremtéséhez, hiszen ahhoz, hogy e két megváltoztathatatlan pozíciójú elemet a mű „füle-farkaként” tekintsük

⁵⁷⁵ „olvasni (hallgatni) egy történetet nemcsak annyit jelent, hogy egyik szóról a másikra térünk, hanem egyben azt is, hogy egyik szintről a másikra.” Barthes: „Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe”. 530. o.

⁵⁷⁶ Ld. Husserl: *i. m.* 95. o. „az egyidejűség semmi az egymásrakövetkezés nélkül és fordítva, egymástól elválaszthatatlanul kell konstituálódniuk”. A horizontális „láncfonal” és a vertikális „vetülékfonal” együttes, egymásra „merőleges” összedolgozását mint a beszéd, vagy bármilyen logossal rendelkező produktum alapfeltételét Platón kapcsán érintettük, ld. 1.2.2. fejezet.

⁵⁷⁷ Ahogyan azt munkánk elméleti részében is láthattuk, ld. 1.2.3.1.2. fejezet.

(használva Barth művének ironikus megjegyzését),⁵⁷⁸ a közbülső részek korrelációjára is nyilvánvalóan szükség van. Magyarán az intelligibilitás alapkritériumaként (is) szükség van a teljes művön átívelő motívumrendszerekre, stíláriis összefüggésekre, a karakterek még a „szétdarabolt” szövegegységek ellenére is többé-kevésbé konzisztens működésére stb., tehát minden olyan elemre, amely az adott szövegvilág „bebútorozottságát” és ezzel bizonyos fokú koherenciáját biztosítani tudja.⁵⁷⁹ Úgy tűnik azonban, hogy a *Szerencsétlenek* megvalósítja ezt, legyenek a fejezetei bármennyire is összekeverve vagy szétdarabolva, az alapvetések ugyanis továbbra is megkérdőjelezhetetlenek maradnak, Tonyra mindegyik szövegdarabban „ráismerhetünk”, akárcsak a narrátor nosztalgikus, melankolikus hangjára, nem igazán észlelhetünk a mű belső világától idegen elemeket, hiszen minden időbeli vagy térbeli „ugrás” és szereplőváltás az emlékezés asszociatív keretében értelmeződik. Az „összekeveredett” fejezetek tehát nem gyengítik, hanem erősítik egymást, árnyalják a „történetet” és a karaktereket, s a motívumok révén, mint legfőképpen az *ok-okozatiság megbomlása* vagy összezavarása a halál értelmetlensége folytán, vagy éppen a *kószálás*, mely a narrátor alapvető tevékenységén túl utalhat az olvasó szövegtérben való „bolyongására” is, „összefűzik” és „egységessé” teszik a művet, s a szétdarabolt elemek voltaképpen *egymásmellé kerülnek* az olvasás / értelmezés mentális folyamatában. Szemléletessé tehetik ezt a koherenciát a következő, a betegség előzményeit, látható vagy láthatatlan külső jeleit, kialakulását és eluralkodását leíró különböző fejezetekből származó részletek *egymásmellé helyezése* (a szöveghatárokat *** szimbólummal jelöljük):⁵⁸⁰

Az a néhány óra Brightonban, még betegségének első nyarán lehetett, mert úgy látszott, teljesen jól van, olyan volt, mint máskor [...] De én láttam rajta, hogy nagyon rosszul érzi magát, lélekben, már nem kötötték le annyira az eszmék *** Még mindig nem látszott rajta semmi változás, bár fáradt volt, mindig fáradt volt, de azért ez alkalommal többet beszélgettünk *** A néhány hét alatt is, amíg nem láttuk, rettenetesen megváltozott, kétségbeejtően, az arca összesüppedt, elvesztette puhaságát, kerekességét, életét [...] már nem volt húsos az ajka, eltűnt róla a hús, azaz nem is tűnt el, hanem rászikkadt, alakját vesztette *** Akkor volt először, hogy valóban betegnek látszott, külső, testi jele is mutatkozott [...] Arca mintha kiszáradt volna, bőrén foltok, mintha púderrel hintették volna be [...] Az a reszketés a hangjában, amely azelőtt nem volt. *** De nem volt könnyű, nekem sem, mert nem láttam rajta semmi változást, ugyanolyan volt, mint máskor, eltekintve attól, hogy kissé fáradtnak látszott, mert valahogy nem volt benne erő [...] nem tud eléggé koncentrálni, tulajdonképpen már akkor sem tudtam, mire is hivatkozott pontosan, de nem is egyszer kihozott vele a sordomból, talán nem

⁵⁷⁸ „Úgy terveztem, kilencrészes *Anonimádó*t írok, amelyben kilenc rész [...] a kilenc amforának és a dettó múzsának felel meg vagy hétrészes meg fülét-farkát neki.” Barth: *Bolyongás az elvárásolt kastélyban*. 240. o.

⁵⁷⁹ Ld. 1.3.1.3. fejezet és Umberto Eco: *Az értelmezés határai*. 301–303. o.

⁵⁸⁰ A részletek közlési sorrendje a magyar kiadás sorrendjét követi.

volt könnyű megérteni [...] hogy ez az egész csak úgy a semmiből bukkant elő, az ő belsejéből, a tulajdon testéből *** Tonyt, aki azt hitte, hogy meghalt a felesége, az élete romba dőlt, kétségek között hagyták, tovább, mintsem kellett volna, szabad lett volna [...] vajon abban a percben, az alatt a megpróbáltatás alatt döntött úgy, hogy nem akar tovább élni, akkor határozta el magát valami benne, valamelyik szerve, vajon akkor indult el valami benne, visszavonhatatlanul, jóvátehetetlenül? (Sz.)

E különböző, egymással rezonáló és eltérő helyeken előforduló szövegdarabok közötti tér egyfajta vibráló, rizomatikus erőternek tűnik, mely természetesen az egész műre egyaránt vonatkoztatható, s amely az egész művet *körülhatárolttá*, *closure*-rel vagy *lezárással* rendelkező értelmi-esztétikai egységgé formálja, még akkor is, ha az effajta „mozgó” szerkezet más dimenzióba (könyv helyett dobozba) helyezi a *vég* vagy *ending* kategóriáját, vagy elgondolkodtat afelől, hogy van-e a műnek egyáltalán konkrét *befejezése* vagy *fin*-je. A *fin* kérdése ugyanakkor mégis megközelíthető lehet, hiszen azáltal, hogy egyetlen olyan szövegsorrendet sem lehetne felállítani, ahol a „főszereplő”, Tony ne halna meg, vagy amelyben a narrátor ne tudósítana a kérdéses futballmeccsről és ne szállna fel a hazafelé tartó vonatra, végső soron azt jelenti, hogy a különböző sorbaállítások, még ha 15 kvadrillió van is belőlük, tulajdonképpen „ugyanoda” vezetnek. Vagyis úgy tűnik, hogy igencsak szükségtelen valóban résztvenni „ebben a kis játékban”, vagyis „kirakni” a fejezetek minden lehetséges „sorrendjét” – akár egyetlen, az összes szövegrészt érintő változat is elég lehet. Egyrészt a huszonöt faktoriális nem csak egyetlen ember, de jó néhány generáció fizikai képességeit, életidejét is nyilvánvalóan meghaladná, másrészt láthattuk, hogy e technika az emberi egzisztencia inherens tragédiájaként valószínűleg az ok és az okozatok érthetlenségére, az esetlegesség, a véletlenszerűség reprezentálására, s a mindezek ellenére mégiscsak elkerülhetetlen „vég” megjelenítésére tesz kísérletet – vagyis „forma” és „tartalom” a műben mélyen összetartozni látszik. Éppen elegendőnek tűnik ezért pusztán *érzékelni* a szöveg körül ezt az elképzelhetetlen sokaságot, ahol a „végtelen” talán nem csak egy indifferensen nagy szám, s még elfoghat bennünket „a szakadékba tekintés szédülete”.⁵⁸¹

⁵⁸¹ Kappanyos András: „Irodalom a digitális közegben.” *Literatúra* 2003/1, 77. o.

2.2.2. Hypertext // Michael Joyce: *Twelve Blue*

Michael Joyce (1945–), a New York-i Vassar College professzora a hypertext irodalom vitathatatlanul emblematikus alakja – nevéhez fűződik az első művészi igényű, általunk is hivatkozott⁵⁸² paradigmaticus hypertext szöveg, az *afternoon, a story* 1987-ből, mely mindmáig mérföldkönek számít a digitális irodalom mérvadó felületein.⁵⁸³ A következő elemzés fókuszában ugyanakkor Joyce későbbi, kiforrottabbnak mondható műve, az 1996-ban közzétett *Twelve Blue* áll, s leginkább épp e „kiforrottság” okán: egyrészt nyomon követhető ezzel a technika bizonyos fejlődése, másrészt az alkotás széles körben hozzáférhető azáltal, hogy nem adathordozóra, hanem eleve internetes felületre készült, emellett recepciója is számottevő, harmadrészt pedig talán elmondható, hogy a szerző e műve kapcsán minden korábbinál világosabban explikálja az esztétikai tárgy létrehozásának igényét – a továbbiakban pontosan ennek megalapozottságára szeretnénk rákérdezni.

2.2.2.1. Felépítés, technikai kérdések

A *Twelve Blue – Story in Eight Bars* a massachusetts-i székhelyű Eastgate Systems szoftvervállalat, hypertextkiadó rendszerében jelent meg,⁵⁸⁴ mely úttörőnek számít az elektronikus szövegpublikálás terén. A mű weboldalának nyitóképe sötétkék alapon világoskékkel hirdeti a címet, a kiadót és a szerző korábbi műveit (az *afternoon* mellett a *Twilight, a Symphonyt*), valamint egy nagybetűs „BEGIN” felirattal invitál a szörfözés megkezdésére. Erre a linkre kattintva egy függőleges fehér csíkkal elválasztott kétszatos felülethez jutunk: a bal oldali keskeny menüsoron ismét az alapinformációk sorakoznak (szerző, műcím, kiadó) és az ismert „kezdés” felirat, a képernyőn domináló jobb térfélen azonban egy kép, kvázi *szövegtérkép* látható sötétkék alapon 12 vízszintes színes csíkkal, mely minden bizonnyal – a kék háttér mellett – újabb visszacsatolás lehet a *Twelve Blue* címmel

⁵⁸² Ld. 1.3.2.2.1.1. fejezet.

⁵⁸³ Néhány példa: Astrid Ensslin: *Canonizing Hypertext*; Y. Jellowlee Douglas: *The End of Books – or Books Without End?*; Elizabeth Burgess: *Understanding Interactive Fictions as a Continuum: Reciprocity in Experimental Writing, Hypertext Fiction, and Video Games*; Alice Bell: *The Possible Worlds of Hypertext Fiction*; Alice Bell–Astrid Ensslin–Hans Rustad: *Analyzing Digital Fiction*; Joe Bray–Alison Gibbons–Brian McHale (eds.): *The Routledge Companion to Experimental Literature*; E. J. Aarseth: *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*; J. Walker (ed.): *Proceedings of ACM Hypertext 91 Conference*; George P. Landow: *Hypertext 2.0: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*; Raine Koskimaa: *Digital Literature: From Text to Hypertext and Beyond*, stb.

⁵⁸⁴ A mű elérhetősége: http://www.eastgate.com/TwelveBlue/Twelve_Blue.html

kapcsolatban. A csíkok alatt számok találhatóak 1-től 8-ig, melyek függőlegesen, voltaképpen nyolc darab oszlopra bontják a tizenkét vízszintes vonalat. Kissé lejjebb a jelentések véletlenszerűségére és az elme rendszeralkotó tevékenységére utaló William Gass-mottó olvasható a *blue* jelentésárnyalatainak finom elemzését nyújtó *On Being Blue*-ból⁵⁸⁵ – mindez pedig a címen túl magát a szöveg szerveződését is előrevetíti, valamint egyértelműsíteni látszik, hogy a mű feltétlenül számít az olvasók magasfokú aktivitására a jelentésgenerálásban. A nyitófelületen lévő, előszónak is beillő szerzői „segítségnyújtás az olvasáshoz” menüpont, melyre kattintva az oldal címsorában a „*Lilac threads*” (orgona / lila fonalak) szöveg látható, rögtön felvilágosít, hogy az olvasáshoz többféle metódus is rendelkezésre áll, valamint hogy összesen, megfelelve a 12 színes „fonal” 8-as felosztásának, 96 szövegdarab (lexia)⁵⁸⁶ található a szöveggalaxisban, a lexiák között pedig 269 link teremti meg az átjárást, valamint minden lexiára általában egyetlen link jut (kivételes esetben egy sem, erre még visszatérünk). S talán hogy az olvasók már a kezdet kezdetén feladják a *teljesség* iránti bármiféle elvárásukat, Joyce egy talányos, az illékonyagra utaló zárómondatral engedi útjára a böngészés folyamatát: „*Twelve blue isn't anything. Think of lilacs when they're gone.*”

Az ily módon „magára hagyott” olvasó részéről ezek után logikus lépésnek tűnhet visszatérni a nyitóképernyőre és kiválasztani a baloldali menüsor „kezdés” opcióját. Ugyanakkor szintúgy logikus lehet a már említett színes vonalas „térkép” bal szélső oszlopára, vagy éppen a „térkép” alatti 1-es számra kattintani mint potenciális kezdőpontokra – a szerzői útmutató természetesen nem igazít el abban, hogy melyik „bejárat” a „helyes”. Ám némi próbálgatás után kiderül, hogy mindez csak a választás látszatát nyújtja, hiszen a fenti lehetőségek ugyanahhoz a lexiához juttatnak el, melynek címe: „*How she knew*”. E rövid „nyitószöveg”, mely a „kövess” (*follow me*) felszólítással indít (s amelyet jó néhányszor meg is ismétel), megerősíteni látszik bennünket útirányunk „helyességében”, csakúgy, mint a lexia URL-címe is, amelyről az 1-es számot olvashatjuk le kvázi „oldalszámként”.⁵⁸⁷ Egy érdekes mozzanat azonban már itt is feltűnhet: a szöveg egyetlen *ellinkesített* mondata, mely úgy hangzik, „kövess, mielőtt eltűnnek a választási lehetőségek”,⁵⁸⁸ egy idő után valóban *eltűnik*, s ez máris jelezheti, hogy a megjegyzés nem pusztán a diegetikus világba kíván „belesimulni”,

⁵⁸⁵ „So a random set of meanings has softly gathered around the word the way lint collects. The mind does that.” Eredeti szövegkörnyezetében ld.: William H. Gass: *On Being Blue: A Philosophical Inquiry*. Boston, David R. Godine Publisher, 1991. 7. o.

⁵⁸⁶ A terminust Roland Barthes *S/Z*-jéből vette át a hypertext. Ld. 1.1.2. fejezet.

⁵⁸⁷ A lexiák URL-címeinek utolsó, számot tartalmazó elemei mindig egy számot mutatnak, melyeket tulajdonképpen sorszámként is felfoghatunk. Az első lexia linkje például:

<http://www.eastgate.com/TwelveBlue/sl1.html>

⁵⁸⁸ „Follow me before the choices disappear.”

hanem sokkal inkább közvetlenül az olvasót és a „heterodiegetikus” sítót célozza egyfajta „figyelmeztetésként”. A link eltűnésével látszólag végleg „elveszítjük a fonalat”, s így nem marad más választásunk, mint visszatérni a kezdőlapra, hogy immár új módszer alapján próbálkozzunk az olvasással. Az oldal újratöltésével (és az előzmények törlésével) azonban egyrészt vissza tudjuk hozni a „felszínre” az „elsüllyedt” linket, másrészt pedig minden lexia esetében megtalálható egy keskeny bal oldali menü, mely a kezdőlapon lévő áttekintő, 12 színes vonalból álló „szövegtérképből” csak azt a részletet mutatja meg, ahol éppen a „galaxisban” bolyongunk.⁵⁸⁹ E menüsorban látható vonalszakaszok, vonalrészletek pedig további linkeket rejtene, melyekre kattintva számtalan újabb lexiát érhetünk el. Talán ez a felfedezés vezethet bennünket végleg arra a belátásra, hogy a vízszintes színes vonalak vagy inkább *fonalak* a hypertext reménybeli történetének fonalait, pontosabban annak tizenkét szálon futó cselekményét reprezentálják a horizontális tengelyen, míg a vertikális, nyolcosztatú tengely kvázi idővonalként funkcionálhat, időrendet mutathat a szövegegészben. Ennélfogva akár rögtön kínálkozhat is az újabb, immár horizontálisan szerveződő olvasási stratégia, mely a színes vonalakot mint a történet eltérő cselekményszálait külön-külön követné, egymás után mind a tizenkettőt, hogy végül összeállhasson egy nagy értelemegész. Az egyes lexiák navigációs oldalmenüjében, mely kinagyítja a vonalrészleteket, elvileg szét is választhatóak ezek a szálak, és az elvárásoknak megfelelően ezeken a vonalakon tetszőleges irányba mozoghatunk, hiszen mindegyik vonalrészlet kettő darab (előre és hátra) linkkel rendelkezik.

Összegezve tehát az elemi technikai sajátosságokat: a *Twelve Blue*-t vízszintesen („szálirányban”), függőlegesen (kronologikusan, vagyis az 1-től 8-ig lévő számozásnak megfelelően) vagy éppen „diagonálisan” (a linkeket követve) is meg lehet közelíteni, hogy csak a legkézenfekvőbbnek és legértelmezszerűbbnek tűnő olvasási módszereket említsük. A végig sötétkék alapon világoskék szedéssel megjelenő lexiák vagy szövegdarabok száma 96, potenciális sorbarendezeiknek mennyisége, melyet nyilvánvalóan a lexiák között lévő 269 link is szabályozni vagy valamelyest „lehatárolni” igyekszik, így is 97 számjegyű, vagyis elképzelhetetlen méretű lehetőségmezőt jelent. A lexiák fejlécein a nekik megfelelő címeket (például „*Lilac threads*”), URL-jükben pedig számozást láthatunk, melyek elméletileg a tájékozódást segíthetik; a lexiák között előfordulnak *képek* is, melyek szintén linkként funkcionálnak és olykor sehová sem vezetnek, azaz zsákutcaként viselkednek (önmagukat ismétlik), vagy akár visszairányítanak egy korábbi lexiához. A nyitólapon lévő szövegtérképen egy élénksárga csík tüntetően hívja fel magára a figyelmet, azt sugallva, mintha ő lenne a

⁵⁸⁹ Ld. például: <http://www.eastgate.com/TwelveBlue/s11.html>

történet fő cselekményszála; e térkép alapján néhány szál találkozik, de általában szeparáltan, párhuzamosan futnak egymás mellett; a kizárólag az oldalmenüből elérhető szálak, szakaszok nyomvonalgrafikáin lehetséges a haladás, a rajtuk lévő linkek megteremtik az előre vagy visszafelé navigálást is, ám a teljes vonalat nem mutatják meg, csak annak egy bizonyos részletét. A lexiákban vagy szövegdarabokban lévő linkek bizonyos esetekben eltűnnek a szemünk elől, ilyenkor az oldal újratöltése, vagy a nyitólapra való visszatérés vezethet megoldásra.

A fenti alapvetések megismerése után immár a textusokhoz is közelebb léphetünk a következő szakaszban, ahol megvizsgáljuk, hogy a szövegek maguk is megkövetelik-e, hogy kövessük bármelyik imént felsorolt, és a józan észhez vagy az olvasási szokásainkhoz talán leginkább illeszkedő stratégiát, továbbá hogy a formai jegyeket mennyiben „igazolják” vissza tartalmi jellemzők. S mindezekén túl természetesen azon hypertextbefogadást érintő alapkérdéseket is feltesszük, hogy a mű mennyiben tekinthető a strukturalizmus utáni irodalomelméletek „beteljesítőjének”, valamint hogy a nem világosan meghatározott olvasási irányok, szinte végtelen navigációs opciók megteremthetik-e egy esztétikai produktum, vagy esztétikai élmény lehetőségét.

2.2.2.2. Az olvashatóság próbája

Munkánk elméleti részében többször érintettük a hypertext teoretikusainak (például George P. Landow, Gregory L. Ulmer vagy Stuart Moulthrop) azon szándékát, amellyel – főként legitimációs, irodalomtörténeti kanonizációs céllal – a digitális szövegek mediális sajátosságait a posztstrukturalista elméletekhez kívánják közelíteni, azokkal kívánnak szerves kapcsolatot kiépíteni (1.3.2.2. fejezet). Érdekes megfigyelni, hogy a *Twelve Blue* a fentiek alapján, vagyis egyelőre csakis a technikai, formai, mediális jellegzetességek folytán máris szinte tökéletesen beilleszkedni látszik a hypertext-elméletírók elképzeléseibe. Elsősorban főként az „ideális szöveg” barthes-i megfogalmazása kapcsán, mely emlékezhetünk, a szövegek *hálószerűségéről*, a *jelentők galaxisáról*, a *több bejárat és kijárat* meglétéről, vagyis a kezdet és vég egyértelmű *rögzíthetetlenségéről* értekezett,⁵⁹⁰ s ezekből következően a intertextuális

⁵⁹⁰ „[A]z ideális szövegben számos és sokrétű hálózat akad, amelyek úgy alkotnak játéktérrel egymással, hogy egyik sem képes elfedni a másikat. Ez a szöveg a jelentők galaxisa; nincs kezdete, reverzibilis, több bejáratú rendelkezik, melyek közül egyik sem nyilvánítható nyugodt szívvel főbejáratnak. A szöveg által mozgósított kódok a *végtelenbe vesznek*, eldönthetetlenek [ami] a nyelvek végtelenségén alapul.” Barthes: *S/Z*. 16. o.”

kapcsolódások és az alapvető *mellérendelő* szerveződés,⁵⁹¹ valamint a „szerző halála” elméletek (és az olvasó „társszerzővé” emelkedése) is szokványos referenciapontnak számítanak.⁵⁹² Látszólag e sajátosságokat nagyrészt már rögtön „felmutathatja” a szóban forgó mű is azáltal, hogy nem kínál fel olvasási stratégiákat (vagyis potenciálisan minden útvonalat egyenrangúként tételez), s ezzel aktivitást, önállóságot, részvételt, vagy kvázi szerzői kreativitást vár el az olvasótól, vagy éppen azzal, hogy a linkek révén „valóban” hálózatos struktúrába szerveződik. A legfőbb kérdésünk ugyanakkor az lesz, ami a barthes-i *jelentők galaxisára* vonatkozik, vagyis hogy a *szöveg* mint *művészi* jelentéskomplexum a saját maga, s nem pusztán a médiuma jogán is „igényt” tarthat-e a fenti jellegekre, hiszen a felsorolt posztstrukturalizmushoz, dekonstrukcióhoz kapcsolható elméletek is valójában erre, vagyis a szövegek eleveenségére, létmódjára, jelentésgenerálására, a más szövegekkel való együttélésére és összekapcsolódására irányulnak, amelybe, mint ahogyan már érintettük, természetesen az esztétikai dimenziók is beleértendők.⁵⁹³ Vizsgált hypertextünknek tehát a jelentések területén is „meg kellene felelnie” e párhuzamnak, vagyis voltaképpen itt az a kérdés, hogy e „text” valóban *szöveg-e* még, azaz *olvasható-e*, rendelkezik-e *fókuszokkal* (hierarchizáltsággal), a megfelelő (mennyiségi és minőségi)⁵⁹⁴ *lehatárolásokkal*, kohézióval, spatiotemporális egységgel, mely az esztétikai formává válás egyik alapkritériuma lenne, s amelyet még a „mozgásban lévő műveknek” (ecóí tipológia 3. szintje) is fel kell mutatniuk.

Legelőször a *Twelve Blue* „horizontális”, vagyis „száírányú” olvasására teszünk kísérletet. Ehhez a nyitóképernyő „begin” feliratára szükséges kattintani, s rögtön a már említett „*How she knew*” lexiához is érkezünk. E rövid, homályos, leginkább talán az atmoszférateremtést célzó szövegben egy tizenöt éves lánnyal találkozhatunk (akire a szöveg csak *girl*ként hivatkozik, nevet nem kap) egy augusztus délutáni „jelenetben”, ahol valószínűleg

⁵⁹¹ Például Derrida „centrum nélküli”, „hálózatszerű” szövegfogalma merül fel: „amit mi középpontnak hívunk és ami éppúgy lehet kívül is, mint belül, s a kezdet vagy a vég, az *arché* vagy a *telos* neveit egyaránt felveheti, mindig az értelem történetébe – vagyis röviden a történelembe – helyezve fogjuk fel, amelynek mindig felébredhetjük a kezdetét vagy anticipálhatjuk a végét jelenlét formájában”. Jacques Derrida: „A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában”. 22. o.; de Deleuze és Guattari „Rizóma”-szövege is általában hivatkozási pontként szolgál: Kivonni az egyet a konstituálandó sokból; írni az n–1 dimenzióban. Ezt a rendszert lehetne rizómának nevezni. [...] A rizóma nem kezdődik és nem végződik, mindig középen van, a dolgok között, köztes-lény, *intermezzo*. A fa leszarmazás, a rizóma viszont szövetség, csak szövetség. A fa kikényszeríti a létezés ígétjét, a rizóma szövete az „és... és... és...” kötőszó. Elég erő van ebben a kötőszóban, hogy megrázza és gyökerestől kiirtsa a léteget. Hova tart? honnan jön? mire akar kilyukadni? – megannyi hasztalan kérdés.”

⁵⁹² Például Michel Foucault: „Mi a szerző?”; Roland Barthes: „A műtől a szöveg felé”. Ld. az 1.1.2. fejezetet.

⁵⁹³ Ld. az 1.3.2.2.1. fejezetet.

⁵⁹⁴ Érintettük már, hogy ehhez mindenekelőtt a hypertext által felkínált tág lehetőségmezők drasztikus értelmi redukciójára lenne szükség. Ld. 1.3.2.2.1.1. fejezetet.

a „történet” előrevetítéseként felbukkan egy rejtélyes férfi („*hard man*”, aki talán a lány útját keresztezi majd a későbbiekben), és egy szintén rejtélyes vízbefulladt ember (*someone*). A szövegben felbukkanó, már látott „kövess” felszólításokon túl feltűnhet, hogy a *blue* szó – kihasználva a kékségre, a melankóliára és a címre vonatkozó többértelműségét – szintén ismétlődik („*The evening star is icy phosphor. You'll be doing alright with your Christmas of white but I'll have a blue, blue, blue*”). A lexiát voltaképpen az a főként az olvasóhoz (ki)szóló költői kérdés zárja, hogy ezek után vajon lenne-e más választás, mint tovább követni a „fonalat” (a lányt? a szöveget?), s logikusnak is tűnik az első vízszintes vonalon haladni tovább, melyet a bal menüben tehetünk meg a legfelső világoskék „fonalra” kattintva. Ezzel a módszerrel először a „*riven wishes*” című lexiához jutunk,⁵⁹⁵ mely szintén személynevek nélkül dolgozik, szintén tartalmaz a kék színre vonatkozó utalást (*bluish flesh of an oyster*), s az élet mint folyó metaforáját állítja a középpontba, mely „folyó” sodrását nemigen lehet *végigkövetni*, lehetetlen a „megfelelő” „kezdőpontból” felvenni a fonalat, hiszen csakis *in medias res* kapcsolódhatunk bele – mint akár a jelen „történetbe” is, érthetjük ismét csak az olvasót célzó, a szövegre pedig önreflexíven vonatkozó gondolatnak a fentieket. Amennyiben végigkövetjük a legfelső „cselekményszál” további lexiáit, sorrendben a „*sink*”, a „*fates*”, a „*the antithesis of water*”, a „*blue white mouths*”, a „*white moths*” és a „*Route 9*” című szövegekkel találkozhatunk (összesen tehát nyolc darabbal), s ha a szál végére kattintunk, újra visszatérhetünk a „*Follow me*” kezdetű első szöveghez („*How she knew?*”). Az első személyneveket (Javier, a doktor és a szobájában zenélő Samantha) a 4. lexiában fedezhetjük fel, s később egy bizonyos Lisle is felbukkan egy Samanthával folytatott talányos párbeszédben,⁵⁹⁶ azonban a legtöbb szöveg csak személyes névmásokat használ. Kronológiára kizárólag a már említett URL-címekben található „sorszámok” utalhatnak, sem a „történetek”, sem az időre (augusztus után rögtön november stb.), sem a helyszínre utaló megjelölések nem tűnnek „rendezettnek” – ennek egy szépirodalmi alkotásban persze nem kellene „aggasztónak” lennie, főként amennyiben egy visszaemlékezési narrációról lenne szó, mint például a B. S. Johnson *Szerencsétlenek* című művében is, azonban itt erre utaló jelet sem igen láthatunk, az olvasó voltaképpen egyfajta légüres (mélykék) térben érezheti magát. Az első szövegfonal felmutat ugyanakkor ismétlődő elemeket, a már említett kék színnel kapcsolatos szójátékokat, metaforákat, melyekkel

⁵⁹⁵ Ld.: <http://www.eastgate.com/TwelveBlue/sl2.html>

⁵⁹⁶ „„But who would ever use it?” Samantha asked. „Basketball players?” her mother offered. They laughed together. „I need it long so I can get the flow I wish.” „So it's not for using, it's for flowing”, Samantha said. „Exactly”, Lisle said, clapping with delight. „She was a good daughter, the best.” Ld. <http://www.eastgate.com/TwelveBlue/sl5.html>

összefüggésben a vízmotívum is gyakorta megjelenik,⁵⁹⁷ de a megfulladt ember (fiú) képe is visszatérő elem. Ezen információk állnak tehát rendelkezésre a második, immár lilába játszó vízszintes vonal megkezdése előtt, melynek első lexiája („*Shipwreck and lost love*”) már minden eddiginél jóval beszédesebb: láthatjuk egy szerelmi légyott visszautasítását, melynek elszenvedője egy doktor (valószínűleg Javier), majd ennek reflexióját valószínűleg Javier lányának szemszögéből, aki szerelmi tanácsokkal igyekszik rávenni apját egy újabb próbálkozásra („*You need to get a story, dad. You need romance*”),⁵⁹⁸ miközben a fulladás motívuma is újra megjelenik Javier és az elszalasztott esélyek kapcsán („*He was a drowning man, speechless and in love too late in life*”).⁵⁹⁹ „Ugyanez” (?) a Javier egy következő lexiában azonban már portugál tengerészként tűnik fel, majd bekapcsolódik egy Ed Stanko nevű „kemény ember” (*hard man*) is, akire talán még a legelső lexia („*How she knew?*”) szereplőjeként ismerhetünk rá, a tizenöt éves lány szerelmeként – a szereplők relációihoz (Javier felesége Lisle (Lee), lányuk Teveth (Beth) és Samantha (Sam), Javier volt felesége Aurelie, akinek szintén Lee a beceneve és Lisával folytat szerelmi viszonyt stb.) leginkább a „*Blue mountain*” című szöveg adhat némi betekintést.⁶⁰⁰ Észrevehetjük eközben, hogy az URL-ekben lévő számok „összekavarodnak”, e második vonal követése közben „elveszítjük” a fonalat, többé nem számozott sorrendben mehetünk előre, sőt, a vonalak kurzorral való elválasztása is egyre nagyobb akadályokba ütközik (főként az egyéb vonalakkal való találkozási pontokon), azaz egy idő után randomnak tűnik mindenfajta szisztematikusnak vélt előrehaladás. Ha mégis tovább lépdelünk a megkezdett nyomvonalon, ismét heterodiegetikus kiszólásokba

⁵⁹⁷ „Life is a river that flows both ways, it doesn't do to get caught up in the threads the water weaves”, in <http://www.eastgate.com/TwelveBlue/sl2.html>; „She looked at life through a blue glass, looking down into its watery, wonderful depths, holding her breath”, in <http://www.eastgate.com/TwelveBlue/sl3.html>; „The creek here likewise shimmered with expectation, more lake than creek, where swollen with tide, it met the river. The surface called to her in times like this, blue-white moonlight filling the slight chop with hundreds of pale mouths”, in <http://www.eastgate.com/TwelveBlue/sl6.html>; „The world was a drum of dark water where we sometimes caught our wings like moths”, in <http://www.eastgate.com/TwelveBlue/sl7.html> stb.

⁵⁹⁸ http://www.eastgate.com/TwelveBlue/sl2_2.html

⁵⁹⁹ Uo.

⁶⁰⁰ „He wanted her (not his wife, his daughter, though probably the former as well) to be what they had said she was, Tevet, her given name as strange as every name in their minimal family: doctor, doctor's wife, daughter. They were a three legged stool, their whole family: Javier, Aurelie, Tevet, not a real name in the bunch. And then they unmarried, her mother became Ms Undoctor and she became Beth. Her name was her birthday, this month, April, the fourth month in the Jewish calendar. And since it was sometimes also Tebet or Tebeth, she called herself Beth. April was a fat girl with a scrapbook (she had been that once). The woman her father was seeing was a doctor named Lisle, a lacemaker's name, though she called herself Lee. It was, awkwardly, her mother's nickname though few people used it. Lisle's daughter was Samantha, apparently called Sam, generation upon generation without a real name. The woman her mother was seeing was named Lisa, just as awkward, one supposed.” http://www.eastgate.com/TwelveBlue/sl2_5.html

ütközhetünk az utolsó lexiában,⁶⁰¹ mely leginkább a haladás és a szálak kibogozása iránti olvasói váagnak mutat fricskát. Ilyen típusú, inkább „kifelé” szóló üzenettel később is gyakran találkozhatunk, például a szereplők kapcsolatainak megértését célzó olvasói szándék kifaragásaként is, mondván, hogy amennyiben bonyolultnak találunk a mozaikok összeillesztését, gondoljunk saját összetett relációinkra, ismerősi hálózatunk „kibogozhatatlanságára”,⁶⁰² vagy éppen az alapvető emberi észleléssel kapcsolatban (minthogy az *egészet* mindig mozgásban látjuk pillanatképek formájában, részleteiben, darabjaiban fogjuk csak fel).⁶⁰³ De egyértelműen az olvasó zavarára reflektál a következő teljes lexiaszöveg is:

What links the dead man and the murderer, the drowned man and the shore, a once wife and her current lover, dream to memory, November to the new year? What links daughter to daughter, girl to boy, sky to moon, blue river to blue air? Why do we think the story is a mystery at heart? Why do we think the heart a mystery? Who shares one voice? Why do you want more? Why do we live? Why do we have to die? Turn the page, child, turn the page. [Mi kapcsolja össze a halottat és a gyilkost, a megfulladt embert és a vízpartot, az exfeleséget és az aktuális szeretőt, az álmod és az emlékeztet, a novembert és az új évet? Mi fűzi össze lánygyereket a lánygyerekkel, a lányt a fiúval, az eget a holddal, a kék folyót a kék éggel? Miért hisszük legbelül, hogy a történet rejtély? Ki beszél? Miért akarunk többet? Miért élünk? Miért kell meghalnunk? Lapozz, gyermek, lapozz!]⁶⁰⁴

Ám hiába „lapozunk”, az a feltevésünk valószínűleg tévesnek bizonyul, hogy az egyes fonalak „történetdarabjai” esetleg koherensen kapcsolódnának egymáshoz, és a színes vonalak a cselekményszálakat jelenítenék meg szeparált formában – a belőlük felugró, a legkülönbözőbb szereplőket felvonultató lexiák ugyanis a véletlenszerűség benyomását keltik, még ha a

⁶⁰¹ „What happened after all? [...] There was no single blue for her. She was one who wanted to open things so all threads showed, diurnally, measuring their progress in the stories and occasional proximities. It was November and winter would follow. He hoped his own daughter would like her.” In

http://www.eastgate.com/TwelveBlue/sl8_2.html

⁶⁰² „Sometimes it was so confusing figuring out the relationships among people anymore that she thought it might do just as well to think you were related to everyone. Your mother's lover would be your other mother or your aunt. There was a girl whose boyfriend had drowned in the creek and her mother (Samantha's not the drowned girl's) had rushed out to look for her after they saw her on TV. She was no relation to the boy who had died and yet Samantha was certain her heart must have ached as much as anyone's. Samantha would let her be her sister as well if she wanted to.” http://www.eastgate.com/TwelveBlue/sl4_12.html

⁶⁰³ „What you did was you kept a picture of the space, whether a pool or the segment of water beyond the beach in front of your station, in your mind. You saw the whole thing but you saw it in motion and changing how it usually changed and you looked for changes that weren't the way it usually was, a still point where there had been movement, movement where there was stillness, something slipping away or flailing, a smooth silent space where moments before the water churned. You refreshed the picture every few seconds or so but without ever really looking. It was like sometimes how you can drive home and get there before you realize you don't remember driving there at all.” In http://www.eastgate.com/TwelveBlue/sl3_7.html

⁶⁰⁴ http://www.eastgate.com/TwelveBlue/sl8_3.html (a magyar változat szabad fordítás).

szövegek bizonyos pontokon (például a már látott ismétlődő elemek révén) valamelyest kapcsolódni is látszanak egymáshoz. A kurzorral is nehezen elválasztható harmadik és negyedik vonal ugyan főként Ed Stankóé és Eleanoré (aki egy rejtélyes portugál tengerész, talán Javier (?) után vágyódik), az ötödik Samantháé és anyjáé, Lisle-é, a hatodikon egy süket fiút és egy megfulladt fiút is említ stb., s a többi fonalon pedig, melyeket valójában nem is igazán érdemes többé egymástól elkülönítve tekinteni, vagyis nem feltétlenül érdemes a vonalak mentén „lineárisan” tovább haladni (egyes vonalakat végigkövetve például „zsákutcába” is juthatunk, ahol a lexiák fordított sorrendben ismétlődnek meg a lánc legelejéig, majd újrakezdődik a folyamat, egészen a végtelenségig), újra felbukkan majd Lisa, Aurelie vagy Javier. Ám a szövegek továbbra is homályosak és túlon túl sokértelműek, a lexiák közötti összekötő kapocs az „azonos” szereplőkön túl (bár a sok közös becenév és az ellentétes információk alapján az ugyanolyan néven szereplő karakterek azonosságában sem lehetünk biztosak), vagy az ismétlődő motívumokon kívül, melyeknek jelentősége szintén erősen kérdéses.

Hasonlót tapasztalhatunk, amennyiben megváltoztatjuk végre olvasási stratégiánkat, és ezúttal balról jobbra, vagyis az áttekintő nyitó szövegtérkép oszlopai szerint haladunk. Ekként csak nyolc lexiával találkozhatunk (sorrendben: „*How she knew?*”, „*riven wishes*”, „*sink*”, „*fates*”, „*the antithesis of water*”, „*blue white mouths*”, „*white moths*”, a „*Route 9*” címűekkel), azaz „függőlegesen” is ugyanazzal a nyolc szöveggel, mint amelyeket vízszintesen, a legfelső vonalat követve is láthattunk, magyarán ezúttal is kvázi zsákutcába tévedünk (vagy legalábbis nem jutunk előrébb). Természetesen azt az elvet is követhetjük, hogy a bal oldali menüben lévő oszlopokban felülről lefelé követjük a vonalrészleteket, vagyis ugrálunk a különböző szálak között, ugyanakkor ezzel a módszerrel sem kerülhetjük el a randomnesszerűség érzetét, a szövegek egymással való kapcsolata továbbra is esetlegesnek tűnik. Mindezek után, amennyiben persze nem kívánunk pusztán véletlenszerűen kattintgatni a szöveguniverzumban, marad a lexiák által felkínált linkek követése. Kezdve ismét a „nyitószöveggel” („*How she knew?*”), és haladva mindig a soron következő linkek nyomán, néhány lépés után máris egy impresszionista hatású, talán víztükröt ábrázoló képhez, s vele egy „zsákutcába” jutunk (egy zavaros „vízfelülethez”, melyben nem pillanthatunk meg tükörképet). Ha ugyanis a képre kattintunk, közvetlenül a képet megelőző szöveghez érünk, melynek linkje ismét a képhez vezet, és így tovább a végtelenségig. A második színes vízszintes vonal első lexiájából kiinduló linksorozat („*Shipwreck and lost love*”) egy idő után ismét az előző vágányba torkollik, vagyis az imént említett sehová sem vezető képhez jut el – akárcsak a harmadik és a negyedik vonal kezdő lexiájából kibomló linkútvonal. Az ötödik esetben arra az érdekességre lehetünk figyelmesek, hogy a végállomást

jelentő „Route 9” szövegdarab valóban megálljt parancsol, hiszen egyetlen linket sem tartalmaz – ez a textus minden bizonnyal ismét csak az olvasóhoz intézi nyitómondatait, miszerint oly rengeteg út vezet el a Route 9-hoz, hogy azok hálózata már-már labirintusszerűnek tűnik, az onnan kivezető utakat pedig innentől inkább kisebb ösvényeken, barlangjáratokon keresztül lehet megtalálni (de mindenképp le kell térni az „egyenes” főútról).⁶⁰⁵ Ezt meg is tehetjük, ha immár a hatodik vízszintes vonal első lexiájához térünk vissza, melynek utolsó linkje megint csak a jól ismert képhez juttat el a vízfelületről, de így járunk a hetedik, a nyolcadik, és a többi vonal esetében is. Kivételt képez ez alól az utolsó, tizenkettedik fonál, amely kihagyja ezt az ominózus „zsákutca” képet, ugyanakkor itt a szöveglánc önmagát ismétli, minduntalan önnön lexiáit játssza vissza fordított sorrendben, azaz egyszer csak elkezd „visszafelé” haladni a már elolvasott elemek irányába, s ez a processzus természetesen ismét csak a végtelenségig folytatható.

A legkülönbözőbb logikusnak tűnő olvasási metódusok tehát tulajdonképpen kudarcba fulladnak. Természetesen a hypertext célja éppen az olvasó összezavarása, a lineáris haladási útvonalak ellehetetlenítése és szétaprózása, hogy a benne bolyongók inkább mozaikokból állítsák össze a nekik megfelelő értelemegységet. Ugyanakkor e mozaikokból való építkezés is nyilvánvaló nehézségekbe ütközik egy olyan elképzelhetetlen méretű lehetőségmezőn, amelyet a *Twelve Blue* nyújt, emellett az egyes lexiákban (statikus pontokban, csendéletekben?) lévő homályos történetfoszlányok és a lexiák közötti homályos kapcsolódások sem segítik a tájékozódást. Nem derülnek ki a perspektívák, a beszélők személye, a karakterek viszonyrendszere, vagy éppen a „téma”, egy megfulladt gyerek, egy gyilkos, néhány éppencsak elindított szerelmi szál és a számtalan szereplő felbukkanása nem bizonyul elegendőnek bármilyen *lehatárolt* értelemegész megalkotására. Még akkor sem, ha a lexiákban egyébként nyelvi és egyéb (akár technikai) lelemények is vitathatatlanul előfordulnak, például a *blue*-ra és a vízre épülő változatos szójátékok és hasonlatok formájában,⁶⁰⁶ vagy az „elsüllyedő” linkek révén, melyek valószínűleg az olvasó elsüllyedését reprezentálják a „végtelen” kék

⁶⁰⁵ „There were so many ways from her house out to Route 9 that it sometimes seemed a labyrinth. In mid-summer each road tunneled through a canyon of impenetrable green, a jungle of wild grape and loose strife. [...] some fifteen thousand years ago indians camped in the caves above the river and left petroglyphs of impossible beauty beyond the blue page of the water, though you had to know your way through the park trails and crawl in tunnel-like caves to find them.” In <http://www.eastgate.com/TwelveBlue/sl8.html>

⁶⁰⁶ Erre számtalan példa kínálkozik minden lexiában. Néhány eset: „»Blues songs and lost love«. (He thought of a mad woman he had slept with once, Devi, someone else's daughter, a blue mountain and serene thighs.)” In http://www.eastgate.com/TwelveBlue/sl2_2.html; vagy „The things you thought she thought. It was peaceful in the mountains, the light at dusk along the ridges as blue as their name.” In http://www.eastgate.com/TwelveBlue/sl6_5.html

hypertextben, vagy éppen a számtalan önreflexív szólammal,⁶⁰⁷ mindez azonban valódi kohézió nélkül pusztán *önmagáérvalónak*, *öncélúnak* tűnik. Persze a másik oldalról éppen ez a meghatározott útvonalak nélküli, sosem látott szabadság jelentheti a hypertext „előnyét”, hiszen itt valóban az olvasó fantáziájára van bízva, hogy aktuálisan mit *lát bele*, mit *helyez bele* a történetrészletekbe – azonban már érintettük, hogy ezt nehezen lehetne a „műforma” érdemének vagy funkciójának tekinteni, mivel ez a *forma* valójában nem létezik, e módszer éppen hogy az olvasótól várja el a formaalkotást, a kohézió megteremtését, örökös nyomozássá, szörfözéssé, vagy szimpla keresési folyamattá változtatva ezzel a olvasást mint eredetileg kontemplatív processzust. Mindez persze látszólag az olvasó „felértékelődését” vagy emancipálását „elvégző” befogadásesztétikákhoz⁶⁰⁸ közelíthetné a hypertextet, miszerint a recipiens értelmező tevékenysége, vagyis az „üres helyek” kitöltése és a Ricœurnél már érintett *refigurációs* aktus nélkül voltaképpen nem létezhet műalkotás – ám fontos látni, hogy ezt az aktív olvasói attitűdöt nem a teljes „elveszettségtapasztalat” vagy információhiány, hanem épp az „információbőség”, egy *valódi* esztétikai forma, egy lehatárolt *értelmi* egység generálja, ahol az alapok tehát „állnak”, vagyis Ecóval mondva, ahol megvan a mű „kemény alapja”, melyből aztán kiindulhatnak a legkülönbözőbb, s közben persze a mű értelmi határain sem túllépő interpretációk (ahogyan a dinamikus tárgy fogalmával kapcsolatban már tárgyaltuk, lásd 1.3.1.3. fejezet). A *Twelve Blue* esetében nem látszik ez az alap, s így rögtön felmerülhet, hogy egyáltalán érdemes-e *folytatni* a „történet” (és az értelem) utáni nyomozást, s az olvasót nem kedvteleníti-e inkább el véglegesen a folyamatos információhiány vagy a vakvágányra futó ösvények sorjázása. Ám a folytatás is sokkal inkább egyfajta „barkochba” játékhoz hasonlítana, mintsem a *valódi olvasást* jellemző kontemplatív értelmezői tevékenységhez, mely utóbbit mindenképpen el kell választanunk az alapok kisilabizálásának legelemibb szintjétől – vagyis fontos elkülöníteni a valódi, *mély* interpretációs folyamatot a *felszíni* találgatásoktól vagy pusztá *spekulációktól*, mely „felszínességet”, ahogyan már érintettük, a gyorslinkeken alapuló,

⁶⁰⁷ Például a következő helyen: „»Cyberspace«, she laughs. It makes him feel panicky and foolish, though he knows she means to soothe him. »Cyberspace is a sweaty man in a teeshirt wrestling with a teevee dial with a beer in his hand like a remote control for dreams.«” In http://www.eastgate.com/TwelveBlue/sl2_9.html

⁶⁰⁸ Ld. ehhez magyarul például Wolfgang Iser: *A fiktív és az imaginárius*. Ford. Molnár Gábor Tamás. Budapest, Osiris, 1993. 21–43. o.; Wolfgang Iser: „Az olvasás aktusa. Az esztétikai hatás elmélete”. Ford. Hárs Endre. In Kiss Attila Attila–Kovács Sándor–Odorics Ferenc (szerk.): *Testes könyv* I. Szeged, Ictus–Jate Irodalmi Csoport, 1996. 241–264. o.; Norman N. Holland: „Egység identitás szöveg én”. Ford. Török Attila. In Kiss Attila Attila–Kovács Sándor–Odorics Ferenc (szerk.): *Testes könyv* I. 283–304.; Hans Robert Jauss: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Ford. Bonyhai Gábor, Király Edit, Bernáth Csilla. Budapest, Osiris, 1999.

eleve *információkereső* olvasást⁶⁰⁹ igénylő médium is implikálhatja.⁶¹⁰ A jelentések felderíthetetlensége, a kontempláció kialakulatlansága okán továbbá a barthes-i „ideális szöveggel” való látszólagos kapcsolódás is felülvizsgálandó – a *Twelve Blue* jelentéseinek „burjánzása”, többértelműsége voltaképpen inkább teszi aszemantikussá e hypertextet, semmint esztétikailag termékeny jelentésgalaxissá, továbbá a sokféle „bejárat” és „kijárat” fogalma, mely Barthes-nál leginkább a szöveg generálta mentális térre, a „refiguratív” olvasói aktusra (és a „sokféle” értelmi-esztétikai megközelíthetőségre, a számtalan explicit és implicit intertextuális relációra, a szövegek idézetjellegére) utal, e hypertextben pusztán „fizikai” értelművé, kvázi profánná válik (a linkekre való *tetszőleges* kattintgatásokra redukálódik). E tetszőlegesség persze mindvégig aggasztó probléma marad. Hiába kap e szöveg egy látszólagos „navigációs” menüt, hiszen tapasztalhattuk, hogy az előrehaladás és a tájékozódás sokszor mégsem lehetséges (a vonalak sokszor nem választhatóak el egymástól, az URL-sorszámok sokszor nem követik egymást, az oldalmenü a „térkép” minimális részletét mutatja stb.), hiába kap továbbá látszólagos kiindulópontot a hivalkodó „begin” opcióval, s hiába zárul rengeteg (de nyilvánvalóan nem minden) elindított szál a „zsákutcát” kínáló víztükröt ábrázoló képpel, a közbülső részek esetlegessége és a szükségesnél lazább kapcsolata a *Twelve Blue*-t egy elviekben *endinggel* (véggel) rendelkező,⁶¹¹ ám *fin* (befejezés) és főként *closure* (lezárás) híján lévő produktummá változtatja. S ugyanígy, a „szerző halála” elméletekhez való kapcsolódás is kétséges marad – a „szerző halála”, mint ahogy Barthes-nál és Foucault-nál is láttuk, arra vonatkozik, hogy az empirikus szerző (és művészi intenciója) többé nem lehet referenciapont a szöveg esztétikai működésmódjának vizsgálatakor (a modern irodalomtudomány a „pozitivistá” szemléletet kívánja ezzel meghaladni). Azaz többé nem lehet a szöveg „birtokosának” vagy inkább „kisajátítójának” tekinteni (ez a szöveg felett való „bábáskodásának”, vagyis a jelentéseken való atyai „örködésének” irrelevanciájára utal), az esztétikailag termékeny szöveg ugyanis jelentéseinek játékterével, összetett nyelvi megformáltságával kvázi „elszakad” az alkotójától. S ezzel együtt maga a szerző is egy *nyelvi*

⁶⁰⁹ Ld. Espen J. Aarseth: „Nem-linearitás és irodalomelmélet”.

⁶¹⁰ Ahogyan Szűts Zoltán írja: „A linkek gátolják a szövegben való elmerülést, valahányszor a felszínre hozzák az olvasót, ugyanis a nemlinearitásnak köszönve mintegy sürgetik, fusson végig a szövegen, nyomozóként göngyölítsen föl minél több szálat”. Persze ezen technikai érv „időtállóságával” kapcsolatban felmerülhetnek kételyek, mivel az információs közeghez egyre inkább alkalmazkodva, a gondolkodási struktúrák átalakulásával mindez talán változhat, a papír alapon és az interaktív képernyőn történő olvasás *mélysége* között ezért nyilvánvalóan csökkenhet a távolság.

⁶¹¹ Hogy Michael Joyce mennyiségileg talán valóban „kisebb” szöveggörpusszal (96 lexiával) dolgozik, mint a hypertextek többsége, a szakirodalom is kiemeli, ld. például J. Yellowlees Douglas: *The End of Books – or Books Without End?* 42. o.

funkcióvá változik, vagyis egy nem-empirikus „entitássá”, „intézménnyé” vagy sokkal inkább fogalommal, mely csak a szövegben (praxisban), a szöveg által stílusosan és performatívan létezik⁶¹² (lásd 1.1.2. fejezet). Mindez a szintén nem-empirikus *olvasói funkció* jelentőségének felértékelődését is maga után vonja, ahol az *olvasást* is a *praxis* szintjén kell érteni, magyarul a szöveg „éltetését”, „működésbe hozását” jelenti kizárólag az olvasás mint performatív értelmezői aktus által. A *Twelve Blue* esetében azonban, mely kvázi *olvashatatlansága* miatt nem a sokrétűség, hanem inkább az aszemantikusság irányába mozdul el, nehéz felfedezni ilyen *nyelvi* értelemben „határozott” szerzői funkciót, s éppen ebből következik, hogy maga ez az értelmező *olvasói funkció* sem igen tud „megszületni”, vagyis a szerző halála–olvasó felemelkedése folyamatának hypertextes párhuzamba állítása ebben az esetben nem igazán helyénvaló. S bár a *Twelve Blue* néhány megközelítése, mint például J. Yellowlees Douglas⁶¹³ vagy N. Katherine Hayles,⁶¹⁴ de főként az új médiát ünneplő hypertextteoretikus Gregory L. Ulmer elemzése nem feltétlenül zárja ki az esztétikai dimenziókat,⁶¹⁵ érdemes megfigyelni, hogy mégsem tudnak igazán eljutni valódi „mélységekhez”, hiszen a konkrét „tartalmi” kérdések felett is voltaképpen csak a történetfoszlányok szereplőinek és a főbb motívumoknak a pusztá *felsorolásával* vagy magának a technikának a bravúrait kiemelve „siklanak el”. S ezzel impliciten azért mégiscsak jelzik, hogy a csendéletszerű lexiák között nehéz valódi „közőanyagot” találni az „és”-köztöszón kívül (mely persze kínálja is rögtön a látszólagos, ám a jelentésség hiánya miatt szintén nem feltétlenül valós kapcsolatot például a deleuze-i rizómával, s egyáltalán, a hierarchizált felépítést igénylő *szöveg* fogalmával), s ez a jelleg a

⁶¹² Michel Foucault: „Mi a szerző?” 119. o.; Roland Barthes: „A szerző halála”. 54. o.

⁶¹³ Ld. például J. Yellowlees Douglas: *The End of Books – or Books Without End?* 155. o.: „The twists in “*Twelve Blue*” are unexpected and thus heighten our pleasure in the narrative as we witness the author outplotting us, urging us to guess, then revealing how our guesses fall short of reality. But what of the genres that rely on a slender array of story types, or, even, stories – like the Oedipus plot – that have been recycled for millennia? How can we, who know its intrigues and revelations so well, still take pleasure in its unfolding, if so much of our pleasure is bound up in prediction, anticipation, and discovery?”

⁶¹⁴ N. Katherine Hayles: „Intermediation: The Pursuit of a Vision”. *New Literary History*, Vol. 38, 2007/1. 99–125. o.

⁶¹⁵ Ld. például a következő részeket: „*Twelve Blue* is a brilliant probe of the direction in which on-line writing must inevitably evolve. The counterpointing with Gass calls attention to the qualities of the hybrid writing that takes fullest advantage of the hyperlink effect. [...] The cumulative effect created by the semes of *Twelve Blue* is this aesthetic experience of drowning, accompanied by the strong awareness that this image of drowning in its totality is the signifier for some unstated, abstract, perhaps inarticulable signification. Such is the effect a literate person expects from poetry or poetic prose. [...] Michael Joyce takes me some way toward understanding electracy, and for that I am grateful, beyond my admiration for what he has achieved in his own terms (rather than mine). The invention process we inherited from the creators of literacy must be taken up again in the apparatus of our time. There remains plenty of work to be done.” In Gregory L. Ulmer: „A Response to *Twelve Blue* by Michael Joyce”. *Postmodern Culture*, Johns Hopkins University Press, Volume 8, 1997/1. (<https://muse.jhu.edu/article/27645>)

Twelve Blue-t végső soron a művészileg termékeny vagy „jó végtelenség” helyett a „rossz végtelenség” tartományához közelíti. Vagy ahogyan Kappanyos András fogalmaz: az „elektronikus médium steril és célelvű világában [...] a komprehenzív olvasás a pusztá percepció szintéhez közelít. Ülhetünk a képernyő előtt [...] olvasva a világ végezetéig, de a »végtelen« immár csak egy nagyon nagy szám, nincs benne a szakadékba tekintés szédülete.”⁶¹⁶

⁶¹⁶ Kappanyos András: „Irodalom a digitális közegben.” *Literatúra* 2003/1, 77. o.

2.2.3. Rizomatikusság // Italo Calvino: *Az egymást keresztező sorsok kastélya*

A posztmodern irodalmi kánon legeredetibb alakjai között számontartott, korának egyik legtöbb nyelvre lefordított, legnagyobb recepcióval rendelkező olasz szerzője Italo Calvino (1923–1985), akit leginkább a szürrealista-fantasztikus, olykor „mesés” elemekkel átszőtt rövid elbeszélő műfajok tettek híressé. A „röviden írj” elvével, mint teoretikus elgondolásait tömörítő egyik posztumusz kötetében (eredetileg előadás-sorozatában), az *Amerikai előadásokban* is kifejti, ösztönös „írói alkatához” és magához a „korszellemhez”⁶¹⁷ is igazodik, egyesítve a „gondolati és nyelvi tömörséget a végtelen lehetőségek képzetével”.⁶¹⁸ Éppen ebben a szellemben született az alábbiakban tárgyalni kívánt két részből álló „novellagyűjtemény”, *Az egymást keresztező sorsok kastélya* is,⁶¹⁹ melynek első felét 1969-ben, majd a második résszel kiegészült teljes kötetet 1973-ban adták ki. Érdekesség, hogy a kiadói felkérésre készült szöveg eredetileg jóslásra használatos tarotkártyák „kísérő” kommentárjának indult,⁶²⁰ s teljesedett ki aztán művé a kártyák inspirációjára, hogy végül a *képek* váljanak majd a szöveg kísérőivé, ahogyan a magyar fülszöveg is fogalmaz. Calvino ugyanis nem pusztán „ekphrasziszt” készített, hanem kihasználva a képek narratív potenciálját, különféle történeteket alkotott a 78 darab kártyalap segítségével, melyek voltaképpen egymásba fonódnak, egymást keresztezik, hiszen Calvino rendszerében a lapok többször is felhasználhatóak, egyszerre több „cselekményszál” alkotóelemei is lehetnek, s persze tetszőlegesen is kombinálhatóak a „végtelenségig”. Elemzésünk középpontjában épp e „végtelenség”, s vele a *keresztezés*, a hálózat- vagy rizómaszerűség áll – kérdésünk egyfelől arra irányul, hogy Calvino műve mennyiben korrelál az irodalomteóriákkal, mennyiben tekinthetjük azt a posztstrukturalista, „posztmodern” szövegelméletek „tökéletes” megvalósításának, másfelől pedig természetesen a *lezárás*

⁶¹⁷ „Amikor elindultam a pályámon, minden fiatal író előtt categoricus imperativusként állt a korábrázolás igénye. [...] Összhangot próbáltam találni a világ olykor drámaian, olykor groteszkül mozgalmas színielőadása és a tollamat vezérlő pikareszk, kalandkereső belső ritmus között. [...] igencsak eltérnek egymástól”. Italo Calvino: *Amerikai előadások. Hat feljegyzés az elkövetkező évezred számára*. Ford. Szénási Ferenc. Budapest, Európa, 1998. 8. o.

⁶¹⁸ Italo Calvino: *Amerikai előadások*. 148. o.

⁶¹⁹ A következő kiadásokat használom: Italo Calvino: *Az egymást keresztező sorsok kastélya*. Ford. Szénási Ferenc. Budapest, Európa, 2000. (A magyar fordításra vonatkozó szöveghelyeket a továbbiakban K. (kastély) rövidítéssel és a megfelelő oldalszám megjelölésével hivatkozom); Italo Calvino: *Il castello dei destini incrociati*. Milano, Mondadori, 2016. (A továbbiakban ezt „eredeti” megjelöléssel hivatkozom).

⁶²⁰ Bonifacio Bembo „pompás kártyalapminiatúráiról”, a XV. századi bergamói tarot-kártya képeiről van szó, melyeket a pármái Franco Maria Ricci kiadó kötetbe foglalva kívánt kiadni, ebben olvasható Calvino művének első része is. Ld.: Italo Calvino: *Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*. Parma, Franco Maria Ricci, 1969.

(closure) fogalmára fókuszálunk, azaz hogy e „végtelenül” szövődő hálózatban tetten érhető-e, hogyan érhető tetten a szervezettség és a lehatároltság mozzanata.

2.2.3.1. Szerkezet, alapvetések, teóriák

Érintettük, hogy az 1973-ban kiadott, immár végleges formát öltött kötet két fő részre tagolódik, melyeknek címe „Az egymást keresztező sorsok kastélya” és „Az egymást keresztező sorsok fogadója” (a továbbiakban ezekre csak *kastélyként* és *fogadóként* utalunk), s ezek egyenként nyolc-nyolc rövid történetet tartalmaznak. Az alapszituáció szerint a varázslatos erdei „kastélyban” majd „fogadóban” a legkülönbözőbb származású utazók találnak ideiglenes szálláshelyre, azonban egy bűbáj hatására mindenki elveszíti a hangját. A megismerkedés és bármilyen kommunikáció egyetlen esélyét így csupán 78 darab (egy pakli) tarot-kártyalap nyújtja, melyek „megszóltatásával”, tetszőleges felhasználásával és *újrafelhasználásával* mindenki elbeszélheti a maga élettörténetét a mások történeteinek viszonylatában – az egymást „pillanatnyilag” keresztező kártyák, melyek az egymással véletlenül összetalálkozó sorsokat reprezentálják, e tekintetben tehát szó szerint is „beteljesítik” a címmegjelölést. A történeteket végig E/1. személyű szubjektív narrációban, az egyik utazó (vagyis *szereplő-elbeszélő*) privát perspektívájából, feltevéseiből, találgatásaiból követhetjük nyomon, a margósávokban ugyanakkor végigfutnak a szövegek által felhasznált kártyalapok ábrái is (a magyar kiadás is ezt az elvet követi), a két nagyobb egység végén pedig „kártyatérképeket” is találhatunk az összefonódó „képtörténetek” áttekintésére. Ez a különös szerkesztésmód, mely elvileg lehetővé teszi a véges számú elemek (kártyalapok) „végtelen” kombinálását, már önmagában is számos irodalomelméletet is játékba hozhat, ám a technikát Calvino néhány saját teoretikus meglátása is kvázi előkészíti, érthetővé teszi.

Ilyen elméleti alapállás mindenekelőtt a „*Cibernetica e fantasmì*” című esszéje 1967-ből, amelyben, minthogy maga a „modern” világ is inkább a szeparált elemek *diszkrét* együttállásában, mintsem egymás után sorba rendezett, *folyamatos* (és vonalszerű) jellegben mutatkozik meg,⁶²¹ Calvino a narratívákat is alapvetően *kombinatorikusnak* tekinti.⁶²²

⁶²¹ Ezt más esszéiben is érinti, ld. például „La sfida al labirinto”: „in questa situazione così complessa e cangiante si dispone su tanti piani che la critica storicista, lineare e semplificatrice non basta più e deve chiedere il soccorso degli strumenti d’indagine stratigrafica e microscopica dell’etnografo e del sociologo.” Italo Calvino: „La sfida al labirinto”. In uő.: *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. Torino, Einaudi, 1980. 83. o.

⁶²² „...a pari livello di civiltà, così come le operazioni aritmetiche, anche le operazioni narrative non possono essere molto diverse presso un popolo o un altro: ma quello che sulla base di questi procedimenti elementari viene costruito può presentare combinazioni, permutazioni e trasformazioni illimitate. [...] il gioco combinatorio delle possibilità narrative sconfina presto dal piano dei contenuti per mettere sul tappeto il rapporto de chi narra con la

Strukturalista háttérű nézete szerint az elbeszélések voltaképpen véges számú, diszkrét elemek (különbféle tárgyak, figurák, helyzetek) permutációja révén jönnek létre, vagyis egyetlen *struktúra / séma* is (amilyen például az elbeszélések, vagy V. J. Proppnál konkrétan a mese felépítése)⁶²³ számtalan megvalósulási lehetőséget hordoz a rendszer megváltoztatása nélkül. A kombináció gondolata az *Amerikai előadások*ban is gyakran visszatér, például rögtön az emberi lét alapvonásaként, amennyiben nem vagyunk mások, mint „tapasztalatok, ismeretek, olvasmányok, képzeletvilágok kombinatorikái”⁶²⁴ – ehhez kapcsolódik a *költő* vagy a tudós agyműködése is, mely a döntő pillanatokban nem „lineárisan” vezérelt, hanem „képzettársításokkal” dolgozik afféle fantáziaszámítógépként, „amely sorra veszi az összes lehetséges kombinációt, s kiválogatja azokat, amelyek megfelelnek egy célnak”.⁶²⁵ Calvino ars poétikus kiindulópontja is a térben és időben „távoli pontok” kombinálására, majd természetesen azok összekötésére irányul,⁶²⁶ s egy helyen utal is a *Láthatatlan városok* (*Le città invisibili*) című könyvére is, ahol az elemek (rövid szövegek) „nem egymáshoz vagy egymásra épülnek, hanem hálót képeznek, a háló pedig többféle útvonalat és több, szerteágazó következtetést kínál.”⁶²⁷ A rizomatikus szerkesztéshez, melyet Calvino tehát expliciten is írói ambíciójaként jelöl meg, tehát a diszkrét elemek megfelelő kombinációján és összekapcsolásán át vezet az út, s alapelveként nyilvánvalóan ezt mutatja fel *Az egymást keresztező sorsok kastélya* is.

Rizómajellege folytán persze e mű hamar a hypertext nyomtatott „előzményei” között, azaz a protohypertextek listáin találhatta magát kvázi „prototípusként”, méghozzá számtalan irodalomtörténeti szöveghelyen, sőt informatikai cikkekben is. Láthatjuk a már sokszor hivatkozott Keep–McLaughlin–Parmar-féle *The Electronic Labyrinth* című

materia narrata e con il lettore: entriamo cioè nella più ardua problematica della narrativa contemporanea. [...] Nel modo in cui la cultura d'oggi vede il mondo, c'è una tendenza che affiora contemporaneamente da varie parti: il mondo nei suoi vari aspetti viene visto sempre più come *discreto* e non come *continuo*. Impiego il termine „discreto” nel senso che ha in matematica: quantità „discreta” cioè che si compone di parti separate.” Italo Calvino: „Cibernetica e fantasmi”. In uő.: *Una pietra sopra*. 166–167. o.

⁶²³ Ld. például Vlagyimir Jakovlevics Propp: *A varázsmese történeti gyökerei*. Ford. Istvánovics Márton. Budapest, L'Harmattan, 2005.; Vlagyimir Jakovlevics Propp: *A mese morfológiája*. Ford. Soproni András. Budapest, Osiris, 2005.

⁶²⁴ Italo Calvino: *Amerikai előadások*. 152–153. o.

⁶²⁵ Italo Calvino: *Amerikai előadások*. 114. o.

⁶²⁶ „Írói munkámban kezdettől fogva arra törekedtem, hogy a szellemi áramkörök villámgyors mozgását kövessem, azaz térben és időben távoli pontokat fogjak be és kössek össze.” Italo Calvino: *Amerikai előadások*. 63. o.

⁶²⁷ Italo Calvino: *Amerikai előadások*. 90–91. o.

enciklopédiában,⁶²⁸ Coover „The End of Books” című esszéjében,⁶²⁹ vagy éppen Markku Eskelinen *Cybertext Poetics* című könyvében,⁶³⁰ Alberto Cecchi „From Text to Hypertext” című tanulmányában,⁶³¹ Simanowski–Schäfer–Gendolla *Reading Moving Letters* című kézikönyvében⁶³² stb., a műnek emellett a magyar nyelvű hypertextdiskurzusban is alapértelmezett helye van a nyomtatott és a digitális szöveg „átmenetiségét” reprezentáló felsorolásokban (például Józsa Péter, Milosevits Péter, Szűts Zoltán, Gyuris Norbert már idézett írásaiban). Észrevehető ugyanakkor, hogy *Az egymást keresztező sorsok kastélya* érdekes módon már pusztán kártyahálózatos szervezőelve által hozzájut e „státuszhoz” a műszöveg bármilyen fajta tüzetesebb elemzése nélkül, vagyis úgy tűnhet, mintha tartalmi kérdésekre e „kánonképzésben” valójában nem is lenne szükség. Magyarán az a szinte „szörfözésre” lehetőséget adó szerzői alapötlet, miszerint a kártyák keresztül-kasul, egymást átszöve, jobbról balra, balról jobbra, alulról felfelé vagy felülről lefelé, azaz szabad útirányválasztással legyenek olvashatóak, valamint hogy a történetek összekapcsolódását a közös kártyalapok mint kvázi linkek teremtsék meg, már önmagában megnyitni látszik a hypertext felé vezető utat. A szerkesztés persze a posztstrukturalista-dekonstrukciós elméleteket is rögtön felvillanthatja – legelőször is talán a már jól ismert deleuze-i rizómát a maga végtelenül mellérendelő és újraszerveződő jellegével, de a sokszor tárgyalt barthes-i ideális szövegre is rá lehetne újra „ismerni”, melynek alapvető létmódja a „háló”, ahol a sokféle „bejárat” (kezdet) és „kijárat” (befejezés) látszólag szabadon megválasztható. Megidéződhet akár a derridai rögzíthetetlen „játéktér” is, amennyiben Calvino művének alapmotívuma a lezárhatatlan értelemadás, mivel a kártyalapok jelentése, bár szerepel rajtuk szöveges „megjelölés”, tulajdonképpen mindig esetleges, performatív és kontextusfüggő, csakis az adott viszonylatban, az adott pillanatban mutatnak fel bizonyos elvont vagy szó szerinti „üzeneteket”. Ezzel összefüggésben pedig ismét felmerülhetnek a szerző halála teóriák, minthogy az olvasó itt látszólag oly mértékű értelmezői szabadságot kap, mellyel egyrészt a „szokványosnál” aktívabb, kreatívabb szerepbe kerülhet, másrészt a „hibás” interpretációk „terhétől” is kvázi megszabadul, hiszen a kártyák (történetek) jelentésének esetlegessége megengedő jellegű, a különböző értelmezések

⁶²⁸ „The Non-linear Tradition in Literature”, in Christopher Keep–Tim McLaughlin–Robin Parmar: „The Electronic Labyrinth”. In <http://www2.iath.virginia.edu/elab/>

⁶²⁹ Robert Coover: „The End of Books”. *New York Times*, June, 1992.

⁶³⁰ Markku Eskelinen: *Cybertext Poetics. The Critical Landscape of New Media Literary Theory*. London, Bloomsbury Academic Continuum, 2012.

⁶³¹ Alberto Cecchi: „From Text to Hypertext”. In http://www.itig.cnr.it/EditoriaServizi/AttivitaEditoriale/InformaticaEDiritto/1995_02-179-187-Cecchi.pdf

⁶³² Roberto Simanowski–Jörgen Schäfer–Peter Gendolla: *Reading Moving Letters: Digital Literature in Research and Teaching. A Handbook*. Bielefeld, Transcript Verlag, 2010.

„egyenrangúságának” látszatát kelti. Ugyanakkor elhamarkodott lenne Calvino művét azonnal, valódi *olvasás nélkül* a fenti elméletekhez rendelni, hiszen a szerkesztési jellegzetességeken túl a *szöveg* belső sajátosságait is nyilvánvalóan figyelembe kell venni bármiféle párhuzam felállításakor, s ez akár az iménti korrelációlehetőségek teljes felülvizsgálatát is eredményezheti (beleértve a protohypertextes összefüggéseket is) – a továbbiakban ezért éppen az *olvasásra* teszünk kísérletet, melynek során feltesszük azt a kérdést is, hogy a különleges forma összhangba tud-e kerülni a tartalmi összetevőkkel.

2.2.3.2. Szövegbeli jellegzetességek

Az egymást keresztező sorsok kastélya, miután nyitószövegében, kvázi első intertextusként, felvázolja a boccacciói *Dekameron*hoz hasonló alapszituációját (kontextusukból teljesen kiragadott idegenek véletlenszerű találkozása egy erdő közepi vidéki kastélyban), látszólag rögtön azzal szembesíti az olvasót, hogy nincsen szigorúan vett „kötelező” haladási iránya: mint említettük, a képek (kártyaminiatúrák) és szövegek („képleírások” vagy interpretációk) ugyanis együtt állnak, szintén egymást keresztezik, s ekként elvileg „szabadon” megválaszthatjuk, hogy csak a szövegekre, csak a kártyákra, vagy éppen e két kifejezőmód korrelációjára fókuszáljunk. *Closure*-szempontú elemzésünk, melynek középpontjában természetesen a mű *kohéziós elemei* állnak, mégis ez utóbbi olvasási mód elsőbbségét feltételezi, vagyis az egymással minden bizonnyal szorosan összefüggő képek és szövegek „egyidőben” való értelmezésének szükségességét, mely rögtön egyfajta előre-hátra ugráló, „non-lineáris”, heterogén olvasási tapasztalatot eredményezhet. Ezt a „szimultán” olvasási stratégiát már csak az is alátámaszthatja, hogy az újabb és újabb történetek mindig egy korábban lerakott kártyalapból, vagy egy egymásmellé kerülő kártyapárból indulnak ki, melyek tehát átkötést biztosító „indexként”, belső linkként működnek. A következőkben először épp ezen explicit belső linkek természetét vizsgáljuk, s ezután térünk rá az esetleges impliciten jelenlévő összekötő elemekre.

A történetek folyamát minden esetben a narrátor-kártyavető bemutatkozási „rítusa” indítja, ahogyan azt a mű kastélyban játszódó első részének elején is láthatjuk:

Egyik társunk maga elé söpörte a kártyacsomagot [...] kikeresett belőle egy lapot, és maga elé tette. Mindnyájan észrevettük, hogy a figura arca az övére hasonlít, s ebből

arra következtettünk, hogy a lappal azt akarja mondani: „én”, és bele akar fogni a maga történetébe.⁶³³

A *kastély* nyolc rövid szövege tehát ahhoz az „öselbeszéléshez” fog kapcsolódni, amelyet a fenti idézet bevezet („Történet a hálátlanról, aki meglakolt”),⁶³⁴ a kapcsolódások ugyanakkor többféleképpen mutatkoznak meg. Legelőször is lehetővé teszik a *lineáris* logika szerinti *egymásutáni* építkezést, hiszen a történetek alapvetően egymást követően kerülnek kibontásra, miután a soron következő „mesélő” mindig talál egy olyan elemet az előtte közvetlenül kirakott kártyák között, amely a saját maga történetének kiindulópontját is jelentheti, vagyis ahová saját „kártyaarcképét” is elhelyezheti. Ezt a kapcsolódást olykor a *véletlenszerűség* generálja (az egyik elbeszélő figyelmét „a lovag történetének egyik jelenetváltása ragadta meg, [...] a kettős kártyaoszlop két, véletlenül összekerült lapja”),⁶³⁵ olykor a *vizuális hasonlóság* („Lear király a *remetében* [...] önmagára ismert”),⁶³⁶ vagy olykor, jobb kártya híján, a pusztá *szükségyszerűség* („a *bot király* lapra kell a figyelmemet irányítanom [...] aki, ha más el nem perli tőlem, bizvást lehetnék én is”).⁶³⁷ Az egymásutániságon túl felfedezhetjük azonban az *egymásmelletti* szerveződést is, főként amikor a már említett áttekintő *kártyatérképekkel* találkozunk (a *kastély* és a *fogadó* külön-külön tartalmaz ilyen oldalt), ahol a nyolc-nyolc történet összes felhasznált kártyalapja ezúttal kiterítve, együtt látható.⁶³⁸ Itt válhat világossá, hogy a pusztán lineárisnak tűnő elrendeződés (és lineárisan előrehaladó olvasás) önmagában nem tár fel minden kapcsolatot a szövegek között, hiszen azok valójában keresztül-kasul átszövik egymást, s az elemek között voltaképpen szinte bármi linkként funkcionálhat:

valamennyi elbeszélés egy másikkal fut szembe; amíg az egyik vendég fölépíti a maga kártyasorát, egy másik a szemközti végpontból, ellenkező irányban haladva építgeti a magáét, mivel a balról jobbra vagy alulról fölfelé kirakott történeteket jobbról balra és fölülről lefelé is lehet olvasni, és viszont, csak arra kell ügyelni, hogy ugyanaz a lap másféle sorrendben sokszor más jelentést vesz föl, s ugyanazt a lapot, négy irányból közelítve, egyszerre több mesélő is használja.⁶³⁹

⁶³³ K. 10. o. Eredetiben: „Uno dei commensali tirò a sé le carte sparse, lasciando sgombra una larga parte del tavolo; ma non le radunò in mazzo né le mescolò; prese una carta e la posò davanti a sé. Tutti notammo la somiglianza tra il suo viso e quello della figura, e ci parve di capire che con quella carta egli voleva dire »io« e che s'accingeva a raccontare la sua storia.” 8. o.

⁶³⁴ Eredetiben: „Storia dell'ingrato punito”, ld. Italo Calvino: *Il castello dei destini incrociati*. 9. o.

⁶³⁵ K. 19. o. Eredetiben: „Un passaggio, soprattutto, della storia del cavaliere, pareva aver attratto la sua attenzione, o meglio, uno degli affiancamenti casuali tra le carte delle due file”. 17. o.

⁶³⁶ K. 121. o.

⁶³⁷ K. 103. o.

⁶³⁸ K. 44. és K. 102. o. Eredetiben: 42. és 100. o.

⁶³⁹ K. 45. o. Eredetiben: 43. o.

Magyarán a „Történet a hálátlanról, aki meglakolt” című „kastélybeli” nyitóelbeszélés például nemcsak a rögtön utána következő, alkimistáról szóló mesével függ össze, hanem az őt *keresztelő* alkimista, sírrabló, kocsmáros, egy dáma és egy rejtélyes ifjú, vagy éppen Orlando sorsával is mutat közös jegyeket, máris megsokszorozva *linkeinek* számát. S ugyanígy, a *fogadót* indító „tétova ifjúról” szóló narratíva⁶⁴⁰ sem csak az őt követő óriásnő elbeszélésébe fut bele, hanem érdekes módon Hamlet, Oidipusz vagy Parsifal történetébe is. Ugyanakkor nem pusztán a nyolcas tagolású nagyobb egységeken belül, de azok *között* is észlelhetünk némi korrelációt: a *kastély* és a *fogadó* szövegei sok esetben kvázi párokként mutatkoznak. Megfigyelhető például, hogy mindkét novellafüzér ugyanazzal a kártyával, a *kehely lovaggal* indul, vagyis mind a „hálátlan”, mind a „tétova” ifjú ebben a lapban ismer magára (talán egy és ugyanazok?), vagy hogy gyakran idéznek meg hasonló karaktereket (sírásó, alkimista, tévelygő ifjú, elkárhozó asszony stb.), s természetesen azt is, hogy a szereplők a kártyacsomag hasonló kártyáit használják fel, bár megjegyzendő, hogy a *kastély* és a *fogadó* más típusú paklikkal dolgozik (előbbi *Bembo*-, utóbbi *Marseille*-paklival).⁶⁴¹

Az expliciten (kártyatérképen vagy textuálisan) megjeleníthető kapcsolódások persze nem merítik ki az „összes” lehetséges összefüggést, a szövegeket rejtettebb motívumok is összefűzik egymással. Ilyen, a mű egészét átfogó alapmotívum nyilvánvalóan maga a tarotkártya; ezen túl, s már csak az *erdei* cselekményhelyszín folytán is például az utazás / bolyongás / eltévedés; ismétlődő elemek továbbá a véletlenszerűsége / kombinációs lehetőségekre vonatkozó szöveghelyek; végig lényeges kérdés a teljesség vagy tökéletesség lehetetlensége, s ezzel kapcsolatban is főként a kommunikáció vagy a koherens kifejezhetőség folytonos kudarca, megbicsaklása; vagy a háttérben meghúzódó, de minduntalan jelenlévő konkrét irodalomelméleti allúziók – s mindezek tulajdonképpen akár egyetlen kategóriába, magára a műre visszautaló *önreflexív elemek* közé is sorolhatók. Az utazás / eltévedés / önvesztés mozzanata máris felfedezhető a *kastély* első történetében a „hálátlan ifjúról”:

Mostantól az erdő lesz a lakhelyed. Aki ide jut, elveszti önmagát, beleolvad a sűrűbe. Csak úgy léphetsz közibénk, hogy elveszted önmagad, levetkezed önnön tulajdonságaidat, ízekre szakadsz és beleolvadsz a nagy arcnélküliségbe.⁶⁴²

⁶⁴⁰ „Storia dell’indeciso”.

⁶⁴¹ Ld. ehhez például Dani Cavallaro: *The Mind of Italo Calvino. A Critical Exploration of His Thought and Writings. North Carolina – London*, McFarland & Company, 2010. 103. o.

⁶⁴² K. 17. o. Eredetiben: „Ora il bosco ti avrà. Il bosco è perdita di sé, mescolanza. Per unirti a noi devi perverti, strappare gli attributi di te stesso, smembrarti, trasformarti nell’indifferenziato, unirti allo stuolo delle Ménadi che corre urlando nel bosco.” 15. o.

S ez majd számos helyen visszaköszön, például a már *fogadó*béli „Tétova ifjú” történetében, megerősítve a két novellafüzer nyitóelbeszéléseinek korábban is vélelmezhetett összefüggését:

Abban reménykedik, hogy ha feltornássa magát az ágakon, legalább messzebbre ellát majd, s kiderítheti, hová vezet a két út; csak hogy sűrű alatta a lomb, hamarosan elveszíti szem elől a talajt, ha meg fölfelé néz, elvakítja a *nap*, mert szembe tűző, éles sugarai ezernyi színben villóznak a leveleken.⁶⁴³

Mindez természetesen magára az elbeszélői „trükkre”, s vele az olvasó helyzetére is visszautalhat, hiszen a nem egyértelmű összefüggésekkel rendelkező, nem egyértelmű irányt vagy „ösvényt” megadó, heterogén (képi és szöveges) anyaggal egyszerre dolgozó mű akár hasonló kvázi útvesztőbeli bolyongást kínálhat az olvasónak.⁶⁴⁴ De belépünk-e vajon ebbe az útvesztőbe, részt veszünk-e ebben a „játékban”? Tulajdonképpen ezen áll vagy bukik a könyv stratégiájának sikere, vagyis a kérdés az, hogy a szöveg, pontosabban a szó szoros értelmében vett *elbeszélés* be tud-e csalogatni önnön terébe, rá tudja-e venni befogadóit a *továbbhaladásra* vagy *továbbolvasásra*, készíthet-e *elidőzésre*, van-e tehát elég ereje, s főként *lineáris* kohéziós ereje ahhoz, hogy valóban megtapasztaltassa olvasóival a kívánt hatást. Ehhez egyfelől nagyban hozzájárul a linkek már említett lineáris profilja is (a történetek végén való „átkapcsolás” a következő egységre), de lényeges természetesen maga a narrációs metódus is, mely mesélő-anekdotázó stílusával minden alkalommal képes *beleringatni* a minitörténetek csodás elemekkel tarkított kvázi „népmesei” világába. A „mese” (vagy felnőtteket célzó témái okán inkább pszeudo-mese) műfaját már a mű első sorai is megelőlegzik: „Sűrű erdő közepében kastély állott, itt térhettek nyugovóra valahányan, kiket útközben lepett meg az éj, lovagok és dámák, kísérettel vonuló királyok és egyszerű utazók”⁶⁴⁵ – s ez a nyitány a felnőtt olvasókat is rögtön visszarepítheti akár a gondtalan mesevárás, a *kerek történetekre* szomjas gyermeki izgatottság (s talán némi nosztalgia) állapotába. A mesés és *játékos* illúziót természetesen csak fokozza a tarotkártya mint a művet legalapvetőbben végigszövő motívum jelenléte, mely – a kastélyhoz és fogadóhoz hasonló módon – szintén *lovagokat, dámákat, királyokat* és *egyszerű*

⁶⁴³ K. 61. o. Eredetiben: „Almeno spera che tirandosi su da un ramo all'altro potrà vedere più lontano, capire dove portano le strade; ma il fogliame sotto di lui è fitto, la vista del terreno è presto perduta, e se lui alza lo sguardo verso la cima dell'albero lo abbaglia Il Sole, con raggi pungenti che fanno brillare di tutti i colori le foglie contoluce.” 59. o.

⁶⁴⁴ Ahogyan arra a következő önreflexívnek tűnő rész is utalhat: „Hová igyekszel szerencsétlen asszony? Nincs már se város, se birodalom! Az utak a semmiből a semmibe vezetnek!” K. 72. o. Eredetiben: „Dove credi d'andare, malcapitata? Non esiste più città né impero! Le strade non portano più da nessun luogo a nessun luogo! Guarda!” 70. o.

⁶⁴⁵ K. 7. o. Eredetiben: „In mezzo a un fitto bosco, un castello dava rifugio a quanti la notte aveva sorpreso in viaggio: cavalieri e dame, cortei reali e semplici viandanti.” 5. o.

utazókat vonultat fel, s már ez is jelzi e „jóskártya” egyetemességre törekvő jellegét – s a tarot belső logikája, misztikus, sorsokat megjelenteni és „megjövendőlni” képes szimbolikája nyilvánvalóan a mű szempontjából sem teljesen lényegtelen. A bizonytalan eredetű, talán a középkorból származó 78 kártyalapos tarot (mely valószínűleg az arab „taraha” szóból ered, s jelentése *vetni*, elvetni, féretenni),⁶⁴⁶ minden bizonnyal a világmindenséget kívánja reprezentálni, megjelenik benne a négy őselem (kardok – tűz, kelyhek – víz, botok – levegő, érmék – föld), az életet befolyásoló erők, absztrakt fogalmak a héber ábécé betűinek számával megegyező, 22 darab számozott Nagy arkánában (arkána = titok), úgy mint Szerencsekerék (10.), Halál (13.), Igazságosság (8.), Bolond (0.) stb., valamint a Kis arkána további 56 lapja, melyek többnyire szintén a négy őselemhez igazodnak (például bot apród, kehely dáma, kard király, érme ász).⁶⁴⁷ A tarot szimbolikájánál persze sokáig el lehetne időzni, azonban a mű kapcsán feltehetőleg sokkal lényegesebb, hogy e kártya szerkezete jól láthatóan valóban a „világégesz”, s a benne működő alapvető erők és legfőbb „személyiségsémák” vagy „archetípusok” megragadására tesz kísérletet, hogy képes legyen átfogóan „érvényes” magyarázatokkal szolgálni a legkülönfélébb emberi sorsokra, s hogy bennük bárki „magára ismerhessen”. Úgy tűnik ugyanis, mintha maga *Az egymást keresztező sorsok kastélya* is az „egyetemességre” törekedne a tarot kártyák univerzális „nyelvén” kifejezhető legkülönbözőbb, archetipikusnak tűnő élettörténetekkel, s a bennük szereplő szintén tipikusnak tűnő karakterekkel. De azzal is, hogy voltaképpen „túl is lép” önmagán (*transz-textuális*), hiszen telis-tele van explicit vagy implicit világirodalmi hivatkozással, intertextuális kapcsolathálóval. A konkrét utalások között már említettük például a *Hamlet*, az *Oidipusz király* vagy a *Parsifal* lovageposz megjelenését, de ugyanígy találkozhatunk *Faust*tal, Ariosto *Orlandójával*, Homérosz *Íliászával* és *Odüsszeiájával*, Midász királlyal, vagy éppen Macbeth-tel, egymást „keresztező” történeteiket pedig a „kártyatérképeken” is nyomon lehet követni.⁶⁴⁸ S eközben, ahogy már szintén érintettük, maga a szövegbeli alaphelyzet is a *Dekameront* idézi, vagy éppen Dante *Isteni színjátékát*, ahol is a narrátor(ok) szintén része(i) a történeteknek, mint ahogyan az elbeszélő Calvino művében maga is utazó, ráadásul elvont értelemben is, hiszen a mesék útvesztőjében bolyongva próbálja kártyákból kirakni a saját történetét. Ennél talán rejtettebb allúzióként hozhatja játékba a szöveg például Borgest (akár a minden perspektívát magában

⁶⁴⁶ Ld. például *Online Etymology Dictionary*. In <https://www.etymonline.com/>

⁶⁴⁷ Ld. bővebben például: Tungli János: *A tarot belső szerkezete*. In <http://mek.oszk.hu/13600/13687/13687.pdf>

⁶⁴⁸ Ld. például K. 102. o. Eredetiben: 100. o.

foglaló *Alefet*,⁶⁴⁹ amely már csak azért is érdekes, mert az alef a héber ábécé első betűjeként a tarotkártya Nagy arkánájának első lapját ugyancsak jelöli), vagy akár Platón *Phaidroszát*,⁶⁵⁰ s számos bibliai történetet (például az Armageddont „A bosszúálló vadon történet”-ében, vagy éppen a bábel tornyát a kártyák és elbeszélések legvégül szinte már kibogozhatatlan nyelv- és hangzavarában), persze a sor természetesen még hosszan folytatható az intenzívebb és rejtőzködőbb hivatkozások maradéktalanul sosem lezárható intertextuális játékterében. Az *egymást keresztező sorsok kastélyában* tehát kvázi ott van az egész világmindenség, az „egész” világirodalom, annak ellenére, hogy a mű pusztán tizenhat rövid elbeszélést tartalmaz – ám ez rögtön összhangba állítható persze Calvino korábban látott, strukturalista hatású teóriájával, miszerint véges számú elemek alapján is szinte *végtelen* számú kombinációt lehet létrehozni. S a könyvben előrehaladva talán egyre erősödhet is a feltételezés, hogy a „rég” elemek kombinálásán kívül valójában nem is állhat más eszköz a (poszt)modern elbeszélő rendelkezésére, aki előtt tulajdonképpen már mindent elmeséltek, aki előtt már a „legfontosabb” és „egyenest vonalúan” elbeszélhető történetek paradigmaticussá, „tipikus” válhattak. Az *egymást keresztező sorsok kastélyának* alapmotívumai között fentebb említett „kommunikációs nehézség / zavar” vagy a koherens kifejezés lehetetlensége voltaképpen erre a helyzetre is vonatkoztatható, s ezzel a leglátványosabban – már azon az egyáltalán nem véletlenszerű alaphelyzeten túl, hogy a szereplők *megnémulnak*, s így elvesztik alapértelmezett kifejezőképességüket –, éppen a narrátor *énelbeszélésekor* találkozhatunk. A *kastély* szövegeinek legvégén az elbeszélő például hiába fut neki saját sorseseeményeinek, fonala végül nyomtalanul „eltűnik” más emberek történetfoszlányai között, s bevégezetlenül marad az asztalt beborító kártyák között:

A négyszöget immár teljesen betöltik a kártyák és a történetek. A csomag lapjai egytől egyik az asztalon fekszenek. Hol van hát az én történetem? Nem találom a többiek között, olyan sűrűn és sokfelől fonódott össze a szövetük.⁶⁵¹

⁶⁴⁹ „Aki a Halál völgyébe száll alá, és megmássza az Élet Fáját [...] az a Lehetőségek Városába jut, ahonnan az Egészre nyílik kilátás, s ahol a Döntések születnek.” K. 31. o. Eredetiben: 29. o.

⁶⁵⁰ Főként a vágyak megzabolázásának kocsihajtó-jelenetével korrelálhat a következő rész: „Talán két nő van az életében, s ő nem tud választani. [...] a lap, melyet az ifjú most asztalra tesz, csakis a *szekér* lehet: a két ló megeresztett gyepelével húzza a pompás fogatot a hepehupás erdei csapáson, gazdájuk, mint mindig, most is szabadjára engedte őket, hogy amikor kettéválik az út, ne kelljen választania.” K. 60. o. Eredetiben: 58. o.

⁶⁵¹ K. 45. o. Eredetiben: „Il quadrato è ormai interamente ricoperto di tarocchi e di racconti. Le carte del mazzo sono tutte spiatellate sul tavolo. E la mia storia non c'è? Non riesco a riconoscerla in mezzo alle altre, tanto fitto è stato il loro intrecciarsi simultaneo.” 43. o. Később folytatódik a gondolatmenet: „Biztos, hogy az én történetem is ott rejlik a kártyaábrás meserengetegben – múltam, jelenem, jövőm – csak már nem tudom elkülöníteni a többitől. Az erdő, a kastély, a kártya ide juttatott hát: elvesztettem történetemet, összemossom ezernyi más mesével, elszakadok tőle.” K. 50. o. Eredetiben: 48. o.

A *fogadó* esetében, ahol a narrátor szintén a *kifejezés* megbicsaklásával küzd,⁶⁵² a „dadogó”, „szakadozó” önelbeszélés végül ismét más történetekbe torkollik (megjelenik például Hamlet, Lear király, Oidipusz vagy Sade márki Justine-e), de a szöveget számtalan képzőművészeti utalás is körülveszi, amennyiben az *író*karaktert fedezi fel a Szent Jeromos- és Szent György-képeken, Dürer és Rembrandt remeteábrázolásaiban, Botticelli *Szent Ágoston*ában, vagy épp Carpaccio törpe uszkárjában stb., hogy végül egyfajta akár „jelentésvesztőnek” is tűnő pluralizmusban aprózódjon szét – bár ennek az *egymásmellé helyezésnek* (amely szintén önreflexíven utal a mű alapstratégiájára) is meglehet a maga érvényessége, amennyiben

elsősorban azt kell kimondani, hogy a Szentgyörgy–Szentjeromos-történet nem időbeli események sora: egy szoba közepén ülünk, s egyszerre látható figurák vesznek bennünket körül. A szóban forgó szereplő vagy egyszerre lesz vitéz és bölcs mindenben, amit tesz és gondol, vagy nem lesz belőle senki; s a fenevad is egy időben ellenséges sárkány a város mindennapos vérengzéseiben és őrző oroszlán a gondolatok tág mezején, s csakis így, kettős alakban lehet kihívni.⁶⁵³

A „tökéletes” koherenciára törő, lineáris egymásutániség logikájával vezérelt történetmondás eszerint tehát itt nem működik – s ezzel máris a mű „újabb” alapotívumához, a *teljesség* illúziójának megtöréséhez érkezünk. Említettük, hogy a tarotkártya már eleve a világegész megjelenítésére, „kifejezésére” törekszik, ugyanakkor ő maga is legalább kétféle önellentmondást tartalmaz: egyfelől már természete szerint diszkontinuus, „diszkrét” rendszer a maga különféle, egymástól ok-okozatilag teljesen elkülönített, különféle kártyalapjaival, mely révén kifejezésbeli eszköztára végső soron mindig hozzávetőleges, esetleges, töredékes marad. Mindenségábrázolása kivitelezhetetlenségét másfelől pedig az az apró sajátosság is „leleplezi”, hogy elemei között történetesen a *Világ* kártyalapja is megtalálható a Nagy arkánában (általában egy földgömböt ábrázoló képről van szó), mely feltétlenül jelez egyfajta fel nem oldható „gödeli” csavart a rendszerben. A világot a maga teljességében reprezentálni kívánó tarotkártya szerkezete ugyanis azzal, hogy önmaga összetevői között kvázi „kicsinyítő tükörként” is tartalmazza ezt a „világábrázolást”, a rendszeren *belül* próbál megmutatni egy *külső*, a rendszerre általánosan vonatkoztatható jelleget, vagyis az ominózus kártyalappal egy lehetetlen

⁶⁵² „Nyitom a számat, megpróbálok szavakat formálni, nyöszörgök, itt volna a pillanat, hogy mondjam a magamét, a két mesélő lapjai pontosan az én történetemről szólnak, arról, ami idáig vezetett, a kellemetlen találkozások sorától, ami talán csak elmaradt találkozások sora.” K. 103. o. Eredetiben: 101. o.

⁶⁵³ K. 115. o. Eredetiben: „Vediamo, la prima cosa da dire è che quella del Sangiorgio-Sangirolamo non è una storia con un prima e un dopo: siamo al centro d'una stanza con figure che si offrono alla vista tutte insieme. Il personaggio in questione o riesce a essere il guerriero e il savio in ogni cosa che fa e pensa, o non sarà nessuno, e la stessa belva è nello stesso tempo drago nemico nella carneficina quotidiana della città e leone custode nello spazio dei pensieri: e non si lascia fronteggiare se non nelle due forme insieme.” 113. o.

perspektívát foglal magában (amennyiben az belülről, a sajátosból igyekszik láttatni a külsőt, az átfogót), s ezt az elemet eközben maga a rendszer sem képes önnön logikájából levezetni. A kifejezőkészség „vakfoltjai” tehát már magában a tarotpakliban is fellelhetőek, s leginkább talán ezért is tekinthető a calvinói mű allegóriájaként. A szövegben számtalan helyen találkozhatunk a teljesség lehetetlenségének történetekbe rejtett, ám valójában inkább a heterodiegetikus világnak szóló önreflexív motívumaival, például a Teljesség Városának hiábavaló keresésével,⁶⁵⁴ a meg nem élt dolgokról, a pusztán potencialításban megmaradt lehetséges világokról való megemlékezéssel (amennyiben a „teljességnek” önmaga összes lehetőségét is tartalmaznia kellene),⁶⁵⁵ a kártyák törésvonalaira, diszkontinuitására, a lapok közti szakadozottságra történő utalással,⁶⁵⁶ a döntő elem kitakarásának vakfoltmotívumával,⁶⁵⁷ a történetfűzés kombinatorikusságának⁶⁵⁸ és kvázi végtelenségének kiemelésével,⁶⁵⁹ vagy éppen a már-már „konkrétan” kifejezett *Művek* befejezhetetlenségének gondolatával – e szöveghelyek közül, melyek minden korábbinál „feltűnőbben” tematizálják önmaguk legfőbb problematikáját, idézünk is néhányat (a különböző helyekről származó szövegeket *** szimbólummal választjuk el):

⁶⁵⁴ „Ugyan miféle város ez? A Teljesség Városa? Ahol minden részlet egybeforr, kiegyenlítődnek a döntések, s betömődik a tátongó űr aközött, amit az élettől várunk és ami osztályrészünkül jut? [...] Mire a trónon ülő angyal: – Akkor hát válassz, melyik kútból iszol [...] Tehát a Teljesség Városába is csak választás és elutasítás útján lehet bejutni? Elfogadva egy darabkát és lemondva a fennmaradó részről?” 62. és 63. o. Eredetiben: 60. és 61. o.

⁶⁵⁵ „Egy végeláthatatlan telephely őrzi sorba rakott üvegcsékben [...] a meg nem élt életutakat, a tudat ajtaján kopogtató s örökre elenyésző gondolatokat, a lehetséges világ azon részecskéit, melyek a véletlenek játékaiból kimaradtak, a választható, de nem választott megoldásokat”. K. 41–42. o. Eredetiben: 39. o.

⁶⁵⁶ „Olyan ez, mintha a szóban álom volna, amely az írón átsuhanva fölszabadul, és fölszabadítja magát az író is. Az írásban az elfojtott rész beszél.” K. 106. o. Eredetiben: „Tutto questo è come un sogno che la parola porta in sé e che passando attraverso chi scrive si libera e lo libera. Nella scrittura ciò che parla è il represso.” 104. o.

⁶⁵⁷ „Olyan angyal vagyok, aki az elágazó vonalak kiindulópontjában lakozik. Ha valaki a megosztott dolgok magasáig tör föl, velem találkozik, ha az ellentmondások mélyéig száll alá, énbelém ütközik, ha egybe akarja keverni, ami egyszer már különvált, hártás szárnyaimat egykettőre ott érzi az arcán!” K. 65. o. Eredetiben: 63. o. „A mese számai nemcsak azért kuszálódnak össze, mert nehéz az egyik lapot a másikkal kapcsolatba hozni, hanem azért is, mert minden új lapért, melyet az ifjú kiszemel magának, tíz másik kéz is nyúl [...] a végén már tűnedeznek a lapjai, kénytelen rájuk tenyerelni [...], s így az elől is eltakarja őket, aki éppenséggel a történetét igyekszik követni.” K. 69. o. Eredetiben: 67. o.

⁶⁵⁸ A szinte végtelen kombinációs lehetőségekre vonatkozik például az alábbi, Fausttal kimondatott szövegrész: „A világ nem létezik [...] nincsen az egyszerre létező kerek egész, csak véges számú alkotóelem van, melyek millió és millióféleképp állhatnak össze, s ezek közül csak néhány ölt alakot, néhány kap értelmet, s válhat ki ezáltal az alakatlan és értelmetlen részletretnetegből; mint ahogy a kártyacsomag hetvennyolc lapja is, különféle sorrendben kirakva, pillanatonként széthulló eseménysort alkot.” K. 101. o. Eredetiben: 99. o.

⁶⁵⁹ A végtelen körbenforgásra utalhat például a következő hely: „[a kocsmárosnő] kémleli az erdő lombjainak minden laphúzását, kirakós meséink minden fordulatát, míg csak be nem fejeződik a játék. Ekkor két kézzel besöpri a kirakott lapokat, s minden kezdődik előlről.” K. 52. o. Eredetiben: 50. o.

Az uralkodóházak régi, bölcs szokása szerint a bolond vagy igris vagy költő eleve fonákjáról néz és kicsúfol minden értéket, amelyre az uralkodó a maga hatalmát építi, s bebizonyítja, hogy minden egyenes mögött ott rejlik egy ellenkező görbe, minden teljes mű mögött egy kusza részlethalmaz, minden értelmes beszéd mögött egy blabla.⁶⁶⁰ *** Sehol sem lehet egy titkot jobban megőrizni, mint egy befejezetlen regényben.⁶⁶¹ *** A kártyamozsaik tehát, melyet most helyhez kötve nézegetünk, olyan Mű, amelyhez nem vezet művelet, s olyan Cél, amelyet céltalanul próbál valaki követni.⁶⁶²

S a *mű(vek)ről* való ilyesfajta pszeudoelméleti részek tulajdonképpen máris elvezethetnek a calvinói szöveg háttérében meghúzódó irodalomelméletekhez is, melyek csak tovább szövögetik a korábbiakban már felvillantott intertextuális hálózatot. A strukturalizmusra utaló, főként kombinációs szöveghelyekre már utaltunk; a kontextusfüggés, a szövegek és képek együttes értelmezésének instabilitása, folytonos kimozdíthatósága⁶⁶³ a narráció folytonos *feltételes mód*jával a derridai dekonstrukciót villanthatja fel; újabb elemként tűnhetnek elő az „üres helyek”, melyek Wolfgang Iser⁶⁶⁴ vagy Norman N. Holland teóriáit⁶⁶⁵ is szinte „szó szerint” megidézhetik (amennyiben Iser nyomán a szöveg egy kvázi hézagokat, „üres helyeket” generáló szikár vázlat, ahol az elemek közötti hézagot az olvasó tölti meg képzetekkel, feltevésekkel, interpretációkkal, s voltaképpen saját magával, minthogy az olvasók Holland szerint olyan témák köré csoportosítják a mű egyes részeit, amelyek a maga számára különösen fontosak, vagyis átítatják a szöveget a saját identitásukkal), s ezek szövegbeli megjelenítése akár a következő, Parsifal hangján megszólaló részlet is lehet:

A világ magva üres, a lyukas űr a kezdete mindannak, ami a világegyetemben forog, a hiány köré épül minden, ami van [...] és a kártyalapok közrefogta üres négyszögre mutat.⁶⁶⁶

S természetesen már a szöveg sokszorosán szerveződő, az esztétikai dimenziók létrehozását nagyban elősegítő belső összefüggései / motívumai és külső (intertextuális) kapcsolatrendszere által a hálózatos szerkezettel kapcsolatos elméletek jelenléte is megerősödhet, így a barthes-i „ideális”, le nem zárható szövegé is, amennyiben *Az egymást keresztező sorsok kastélya* gazdag belső, szintén „lezárhatatlan” jelentésgenerálásának köszönhetően értelmileg is „kiállja” az

⁶⁶⁰ K. 85. o. Eredetiben: 83. o.

⁶⁶¹ K. 95. o. Eredetiben: 93. o.

⁶⁶² K. 96. o. Eredetiben: 94. o.

⁶⁶³ „Nem volt könnyű megfejtenuk [a *nap* kártyát]; jelenthette egyszerűen azt, hogy szép, napos idő volt, ám ez esetben mesemondónk fölösleges részletekre pazarolta a lapjait. Jobbnak látszott hát, hogyha a rajz allegorikus jelentése helyett a valóságosra gondolunk”. K. 15. o.

⁶⁶⁴ Wolfgang Iser: *A fiktív és az imaginárius*.

⁶⁶⁵ Norman N. Holland: „Egység identitás szöveg én”.

⁶⁶⁶ K. 101. o.

olvasás próbáját, hogy megteremtse az esztétikai dimenziók lehetőségét is. Emellett működésbe lépteti a deleuze-i rizóma elméletét is, méghozzá *reflektált* értelemben: a mű ugyanis nem egy hierarchia nélküli, teljes és (rossz) végtelenbe futó mellérendelés alapján szerveződik, bármennyire is igyekszik a véletlenszerűség („merő véletlenségből áll össze a rendszer, vagy türelmesen építgeti valamelyikünk?”),⁶⁶⁷ a rendezetlenség, vagy éppen a narrátori hang feltételes módjának, bizonytalanságának (s vele az olvasói hang teljes „emancipálódásának”) látszatát kelteni, például már azáltal, hogy a szövegek mellett végigfutnak maguk a kártyalapok is, mintegy felhívva az olvasót az önálló, narráció nélküli képértelmező tevékenységre. Mindezt természetesen nemigen vehetjük komolyan egy irodalmi műben, mely a képeket valójában az oldalak margójára „számúzi” miniatűr kivitelezésben – s már csak azért is rá vagyunk utalva a narrátori „iránymutatásra”, mert a cselekmény szerint *szemtánúként* működik, ő az, aki *valóban* jelen van a kastélyban és a fogadóban, s látja asztaltársai olykor igencsak jelentésteli testbeszédét, a (narrátori és olvasói) hangok egyenrangúságának vagy mellérendelődésének feltételezése tehát elhamarkodottnak tűnik. Azonban a textus jelentőségének már ilyen jellegű *felnagyítása* is utalhat arra, hogy a mű elsődlegesen a valódi *olvasás* aktusát igyekszik kínálni a befogadónak (s ezáltal rögtön problematikus lehet a hypertextes *előzményként* való azonosítása is), vagyis a képek gyors és felületes átfutása (kvázi szörfözés) helyett sokkal inkább lehetővé teszi szövegben való elmélyedést. Ezáltal pedig bizonyos, a fenti elemzésben is felvázolt motívumok (például rögtön az, hogy a tarotkártyát kiaknázó „külső” forma visszatükrözi a tartalmi elemeket), egyéb belső összecsengések, „kohéziós elemek” felfedezését, melyek sora természetesen kimeríthetetlen, de a körülhatárolás / lezárás (*closure*) funkcióját talán már néhányuk is feltétlenül betölteni látszik. S az interpretációalkotáshoz mediális értelemben hozzájárul az is, hogy a könyv egyszer (a tizenhatodik rövid elbeszéléssel) mindenképpen véget ér (*ending*), még akkor is, ha az örökösen egymásba fonódó történetek sosem szakadhatnak félbe (nemigen ragadható meg valódi *fin*).

⁶⁶⁷ K. 93. o.

2.3. Ellenzárlat

2.3.1. Töredékes szerkesztés // Robert Coover: *The Babysitter*

Robert Coover (1932–), a Brown University professor emeritusa és az amerikai „kísérleti” próza merész újítója nem csak a posztmodern irodalomtörténetek megkerülhetetlen referenciapontja, de jól láthatóan a hypertextelméletek kanonizációs törekvéseibe is remekül illeszkedik, hiszen műveivel gyakran találkozhatunk „protohypertextes” kontextusban.⁶⁶⁸ Ilyen mű például a *The Babysitter* (Abádi Nagy Zoltán fordításában: *A pótmama*)⁶⁶⁹ című elbeszélés is, mely eredetileg a szerző 1969-ben kiadott *Pricksongs & Descants*-kötetében⁶⁷⁰ jelent meg, s mely leginkább fragmentumos („lexiás”) szerkesztésével és „non-lineáris” (pontosabban *multilineáris*) olvasási irányjaival vívhatta ki a digitális irodalmi szcéna figyelmét. Coover emellett a már ismert „The End of Books” című kiáltványszerű, sokat hivatkozott 1992-es cikkében kvázi teoretikusan is foglalkozik az új médium megjelenésével és szépirodalmi hatásaival, ám fontos látni, hogy nem minden aggodalom nélkül közelíti meg a Gutenberg-éra „hanyatlását” és a *lezárás* (*closure*) funkciójának jelentéktelenedését, azaz mondhatni gyanakodva figyel a hypertext „kezdet” és „vég” nélküli, akár heterogén elemek (szövegek, videók, képek, hanganyagok) hierarchia nélküli hálózatos szerveződését.⁶⁷¹ Coover e cikke alapján tehát mindenképpen „ragaszkodik” a *jelentésteliség* és *egység* esztétikai kritériumaihoz, vagyis a hyperszöveggel való kapcsolata elméleti síkon sem tűnik problémamentesnek – s ezek

⁶⁶⁸ Ld. például: Brian McHale: *The Cambridge Introduction to Postmodernism*; Joe Bray–Alison Gibbons–Brian McHale (eds.): *The Routledge Companion to Experimental Literature*; Alice Bell: *The Possible Worlds of Hypertext Fiction*; Astrid Ensslin: *Canonizing Hypertext*; Katherine Hayles: *Writing machines*. Cambridge, MIT Press, 2002. stb.

⁶⁶⁹ Robert Coover: „A pótmama”. Ford. Abádi Nagy Zoltán. In Bart István (vál.): *Entrópia. Mai amerikai elbeszélők*. Budapest, Európa (Modern Könyvtár), 1981. 184–226. o. (A magyar fordításra vonatkozó szöveghelyeket a továbbiakban P. (pótmama) rövidítéssel és a megfelelő oldalszám megjelölésével hivatkozom.)

⁶⁷⁰ Robert Coover: *Pricksongs & Descants*. London, Penguin Classics, 2011. (A továbbiakban ezt „eredeti” megjelöléssel hivatkozom).

⁶⁷¹ „There are other problems [in hypertext] too. Navigational procedures: how do you move around in infinity without getting lost? The structuring of the space can be so compelling and confusing as to utterly absorb and neutralize the narrator and to exhaust the reader. And there is the related problem of filtering. With an unstable text that can be intruded upon by other author-readers, how do you, caught in the maze, avoid the trivial? How do you duck the garbage? Venerable novelistic values like unity, integrity, coherence, vision, voice seem to be in danger. Eloquence is being redefined. »Text« has lost its canonical certainty. How does one judge, analyze, write about a work that never reads the same way twice? [...] And what of narrative flow? [...] How does one resolve the conflict between the reader's desire for coherence and closure and the text's desire for continuance, its fear of death? Indeed, what is closure in such an environment? If everything is middle, how do you know when you are done, either as reader or writer?” In

<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/09/27/specials/coover-end.html?pagewanted=all>

után természetesen a *The Babysitter* „hypertextuális” tulajdonságai is további reflexiót igényelhetnének. Minket azonban a „non-linearitás”-„multilinearitás” és a fragmentumos szerkesztés továbbra is a *closure* szempontjából foglalkoztat elsődlegesen, azaz hogy e szerkezet alkalmas-e, s ha igen, miként alkalmas bármiféle körbehatárolás és koherencia megteremtésére.

2.3.1.1. Szerkezet és alapvetések

A *The Babysitter* rögtön szembeötlő sajátossága, hogy igen rövid, formailag aforizmaszerű, számozatlan szövegrészekből áll, melyeket apró szimbólumok (csillagok) választanak el egymástól. Összesen 107 ilyen fragmentumot találunk, melyek voltaképpen megannyi „szimultán” lehetséges világot, lehetséges forgatókönyvet villantanak fel. Ezek a „villanások” tulajdonképpen számos potenciális „történetet” vezetnek be,⁶⁷² de sosem teljesítik be őket, a mű tere tehát mondhatni pusztán lehetőségmezőként működik, s így a konkrét „végkimenetelt” is lehetetlen megközelíteni. Az alapszituáció ugyanakkor világos: a töredékek egy tinédzserkorú babysitter („pótmama”) köré épülnek, aki munkavégzése által vagy közben folytonosan a férfivágyak (és némi női féltékenység) középpontjában áll. Az elbeszélés a legkülönbözőbb ábrándok, fantazmagóriák szövedékében „körvonalazódik”, ám mivel ezek egyszerre nemigen válhatnak valóra, az egymást keresztező, egymást valószerűtlenítő szövegdarabok paradox látomásszerűséget (s olykor rémálomszerűséget) sugallnak, melyben nehéz átlátni, hogy mi realizálódhat, s mi maradhat a kvázi tudattalanul átfutó gondolatok vagy benyomások szintjén. A „cselekmény” mindeközben „realista” pontossággal (s talán éppen ezt az attitűdöt ironizálva) indul a babysitter 7.40-es betoppánásával (és „tíz perc késésével”) a családhoz, hogy aztán vigyázhasson a három gyerekre, amíg a szülők egy vacsorára hivatalosak. Persze az „objektívebbnek” tűnő részek után rögtön át is veszik a főszerepet a „szubjektív”, s finoman szólva sem „érdekmentes” férfi tekintetek, melyek nem csak „tárgyasítják” a lányt (akinek a többi szereplőtől eltérően nincs is neve), de szeparálják, elmagányosítják, minden „kontextusán” kívül helyezik őt (az ábrándképekben nyilvánvalóan nincsenek más férfi riválisok stb.). Ez akár a lány kiszolgáltatott, szeparált alapszituációjára is utalhat, amennyiben megélhetési okokból, kiszakítva „természetes közegéből” egy idegen házba kvázi bezárva kénytelen végezni feladatát, mellyel persze ő maga is „betör” egy másik

⁶⁷² Szerkezetileg ezért akár Italo Calvino: *Ha egy téli éjszakán egy utazó...* című, kizárólag „regénykezdetekből” álló könyvéhez is közelíthetnénk, melynek elemzésével másutt már foglalkoztunk, ld. László Laura: „Kizárt lezárások – A labirintus útjai Italo Calvino műveiben”, III. fejezet.

család intim szférájába, de voltaképp a sajátját is kiterjeszti valamelyest a külső terepre. Már a „bonyodalmat” is rögtön azon képzelgés indítja el, hogy a lány a gyerekek lefektetése után esetleg hajlandó lehetne egy légyottra a szinte „üres” lakásban – a narráció valószínűleg reflektálni kíván a babysitteri tevékenységgel kapcsolatos – olykor akár pejoratív – zsigeri asszociációkra is, hogy az olvasót már a kezdetektől szembesítse esetlegesen „rossz” lelkiismeretével. A különböző fantáziaképek elsősorban a lány barátjától, Jacktól, a közös „havertól”, Marktól, valamint a házigazda / munkaadó férjtől, Harry Tuckertől sorjáznak „végeláthatatlanul”, de meglepő módon az egyik, talán épp kamaszodó gyermek, Jimmy részéről is tapasztalható bizonyos fajta „érdeklődés”. A férfi perspektívát csak erősíti, hogy a babysitteren kívül csak egyetlen női szereplővel találkozhatunk (Dolly-val, Harry korosodó feleségével), akire tulajdonképpen a főszereplő lány ellenpontjaként vagy kvázi torzított „doppelgängereként” is tekinthetünk (a babysitter ideiglenesen ugyan, de mintegy átveszi Dolly helyét a gyermekek, s a szexuális fantáziák nyomán a férj életében is, s ennyiben a magyar „pót-mama”-fordítás egészen találónak tűnik). A torzítás jelensége a töredékes szerkesztés révén természetesen az egész műre általánosan is érvényesnek látszik, mely apró, összetört, újra egymáshoz illesztett „tükörcserepekből” rajzol ki valamifajta impressziócsokrot a relációk és a számtalan esetleges „végkimenetel” hálózatából. Az alapvetések között említhető még a szöveg „önreflexívnek” ható és az olvasói pozíciót érintő megszólalásainak „áttetsző”, háttérben meghúzódó jelenléte, valamint a töredékek véletlenszerűségének benyomását csak finoman felülíró *rend* jelentősége.

2.3.1.2. Tartalom és forma potenciális összhangja

A fentiekben vázolt fragmentált szerkezet és egyéb sajátosságok arra utalhatnak, hogy Coover *The Babysitter* szinte „tökéletesen” beteljesíti az 1.1.1. fejezetben tárgyalt „regényforradalmi” elképzeléseket vagy éppen a Joseph Frank-i „térbeli forma” eszményét (1.3.2.1. fejezet). Az előbbiek között láttuk például az „objektív idő” és „objektív” „nézőpont” szubjektivizálásának, vagy a „lineáris” fejlődéselvű cselekmény, az ok-okozati láncok megszakításának igényét (az időt „csak bizonyos pillanatokban éljük át mint folyamatot”),⁶⁷³ s emlékezhetünk, Michel Butor ennek megvalósítását az egyes „tömbök” *egymásmellé helyezésével* tartja lehetségesnek,⁶⁷⁴ miként az a *The Babysitter* esetében például az egyéni perspektívákra való széttöredezettség formájában is történik. Az egymásmellettiség gondolata, mint láttuk, Joseph Frank „*spatial*

⁶⁷³ Michel Butor: „Regénytechnikai kutatások”. In Konrád György (szerk.): *i. m.* 115. o.

⁶⁷⁴ Uo.

form”-jának is kardinális eleme volt, melyet a szerző az amerikai imagista irányzat alkotóelvein keresztül modellezett (értelmi, érzelmi összetétel létrehozása egy hirtelen, montázsszerű képben, mely a teljes mintázat „egyidejű” észlelését, s egyúttal a befogadó a „szokványosnál” aktívabb közreműködését várja el),⁶⁷⁵ s melynek Coover szimultán szerkesztése szintén „megfelelni” látszik. Már sokszor érintettük ugyanakkor, hogy a narratív műfajok radikális megújulását célzó imént felidézett formai ötletek és elméletek némiképp túlhangsúlyozzák a „kvázi-térbeli” tengely (egymásmellettség) fontosságát, még hozzá az *érthetőséget* garantáló másik alapfeltétel, a „kvázi-időbeli” tengely (egymásutániság) rovására (lásd 1.2.3.1.2. fejezet). A fő kérdés jelenleg tehát az, hogy Coover műve a technikai újítások realizálásával vajon az értelmi kereteket is megteremti-e, azaz a „non-linearitás” mellett jelentőséget tulajdonít-e a „lineáris” összetevőknek, kohéziós elemeknek, melyek a *closure* funkcióját is lehetővé teszik. Mindehhez az időkezelést, az „előrehaladás” és a sorrendiség esetleges megnyilvánulásait (például a nyitány és a megannyi potenciális befejezés (*fin*) egymáshoz való viszonyát és az átkötéseket), a visszatérő motívumokat, valamint az önreflexív elemeket vesszük elsősorban górcső alá.

Első érdekességként talán rögtön feltűnhet, hogy az ábrázolt idő, melyet a szöveg voltaképpen fragmentumokká darabol, mégis felmutat egyfajta „objektív” dimenziót is. Említettük, hogy az elbeszélés eleve egy bizonyos 7.40-es időponttal indul, és ez a „pontos” időmérés végig is kíséri a teljes szöveget itt-ott váratlanul közbeszúrva, s némileg visszazökkentő, az olvasót is kijózanító jelleggel a „szubjektív” és olykor egészen elnyújtott időfoszlányok (ábrándok, emlékek, kalandozások) között – s ez tulajdonképpen a babysitterre vágyakozó férfiszereplők alaphelyzetét is visszatükrözheti, akik minduntalan felriadni kénytelenek az örökös álmodozásból. A „cselekményidő” az „óraütések” szerint tehát kb. két és fél óra (7.40-től este 10.00-ig), ugyanakkor az időszámítás csupa banális tevékenységhez kapcsolódik (a babysitter megérkezése, a gyerekek fürdővizének elkészítése, az esti tévéműsor elkezdődése, a mosogatás és az elalvás/távozás). A releváns „történesek” ugyanis sokkal inkább belső időszámítások szerinti „belső történesek”, melyek közül talán Jack (és Mark) képzelgéseinek „mozaikja” a legdominánsabb. Jack célja egyértelműen a lányhoz való feljutás a Tucker-lakásba, mikor a gyerekek már elaludtak, hiszen „jóformán csak ilyenkor smárolhat vele egy kicsit [...] még így is résen kell lenniük, mert a szülők többnyire nem állhatják, ha a

⁶⁷⁵ Ld. 1.3.2.1. fejezet.

pótmamák a fiúikat is felhúzgálják a lakásba”,⁶⁷⁶ a tervhez azonban a Tuckeréket megvendéglő család fia, Mark is csatlakozik egy izgalmas szexuális kaland reményében. A képzelgések és vágyak erről a biztosnak mondható alapról indulnak ki ezen a szálon, melyek aztán a legkülönbébb, egymással sokszor ellentmondásos alakot vesznek fel, s melyeket alapvetően Jack, és nem Mark szemszögéből látunk (s már ez a finom hangsúlyeltolódás is jelzi, hogy Jack valószínűleg érzelmileg is kötődik a lányhoz). Jack szinte minden eshetőséggel és azok ellenkezőjével is számol, így a fiúk „cselekményszála” számtalan elágazásra bomlik. Az elsőben, adva a „laza fickót”, simán sikerrel járnak,⁶⁷⁷ míg rögtön a következőben már azt látjuk, ahogy Jack Markot ütlegeti kíméletlenül,⁶⁷⁸ s mindez valószínűleg éppen Jack ambivalens érzelmeire utalhat afelől, hogy barátnőjét valaki más is megérintse. Magától értetődik az a lehetőség is, hogy a babysitter munkájára hivatkozva egyszerűen csak nem engedi be őket („Nem, Jack, ez nem lenne helyes. [...] Tuckerék megtiltották”),⁶⁷⁹ vagy hogy képtelenek megegyezni Markkal a helyes tervről, s végig csak megszegyenülten leselkednek a ház körüli bokrok között.⁶⁸⁰ A következő kép már az első szálát, a lakásba való sikeres bejutást veszi fel újra, kezdetben az annak megfelelő, leginkább vágyott folytatással, majd hidegzuhanyként az esetleges lelepleződéssel;⁶⁸¹ ennek máris egy súlyosabb, valóságos lázálomszerű folytatását nyújtja az újabb töredék, ahol is a tettenérés nagy „közönség”, a Tucker házaspár, Mark szülei, a szomszédok és a rendőrség előtt történik,⁶⁸² a két szövegrész

⁶⁷⁶ P. 184–185. o. Eredetiben: „Sometimes he watches TV with her when she's babysitting, it's about the only chance he gets to make out a little since he doesn't own wheels, but they have to be careful because most people don't like their sitters to have boyfriends over.”

⁶⁷⁷ „Ó, Mark meg én itt épp arról szövegünk, hogy ha kettesben édes, hármában mézes – mondja Jack, és megint kacsint hozzá. A lány kuncog. [...] Na jól van, de csak rövid időre. Csak ha mindketten jók lesztek.” P. 195. o. Eredetiben: „Oh, Mark and I were just saying, like two's company, three's an orgy», Jack says, and winks again. She giggles. [...] »Well, okay, for just a little while, if you'll both be good.«”

⁶⁷⁸ „A lány zokog. Mark az állát dörzsöli, ahol Jack az imént behúzott neki. [...] Mark! Most pedig tűnj innen a fenébe!” P. 197. o.

⁶⁷⁹ P. 199. o. „No, Jack, I don't think you'd better.« [...] »The Tuckers said no.«

⁶⁸⁰ „Kint rostokolnak a sötétben, a bokrok közt kushadva lesnek befelé. A lány a padlón játszik a gyerekekkel.” P. 201. Eredetiben: „They stand outside, in the dark, crouched in the bushes, peeking in. She's on the floor, playing with the kids.”

⁶⁸¹ P. 205. o. Eredetiben: „Mark is kissing her. Jack is under the blanket, easing her panties down over her squirming hips. Her hand is in his pants, pulling it out, pulling it towards her, pulling it hard. She knew just where it was! Mark is stripping, too. God, it's really happening! he thinks with a kind of pious joy, and notices the open door. »Hey! What's going on here?«”

⁶⁸² P. 210. o. Eredetiben: „»Hey! What's going on here?« They huddle half-naked under the blanket, caught utterly unawares. On television: the clickety-click of frightened running feet on foreign pavements. Jack is fumbling for his shorts, tangled somehow around his ankles. The blanket is snatched away. »On your feet there!« Mr Tucker, Mrs Tucker, Mark's mom and dad, the police, the neighbours, everybody comes crowding in. Hopelessly, he has a terrific erection. So hard it hurts. Everybody stares down at it.”

között egy ismétlődő mondat / közös elem („Hé! Mi folyik itt?”) is megteremti a folytonosságot. Az újabb jelenet visszatér a sikeres látogatáshoz, s a fiúk fürdés közben lepik meg a lányt,⁶⁸³ de néhány fragmentummal később Jack már Harryvel, a férjjel verekedik össze („Na, elég, Mr. Tucker, szálljon csak le arról a lányról! [...] betámaszt egy hatalmas jobbegyenest a vén disznó hasába.”),⁶⁸⁴ hogy folytassa a lány szemében való „hőssé válás” számára legtökéletesebb forgatókönyvét. Ennek azonnali ellenpontja lesz a következő rész, ahol a fiúk ugyan bejutnak a lakásba, de a lelepleződéstől való félelmében Jack elveszíti a lány mindenfajta megbecsülését („Mind a ketten gyáva kukacok vagytok”),⁶⁸⁵ valamint az ezen a szalon talán legutolsónak tekinthető jelenet, ahol is a fiúk együtt követnek el erőszakot a lánnyal szemben,⁶⁸⁶ mely képsor talán éppen a „gyáva” jelző ellen irányuló (vagy azt meghazudtolni kívánó) önkéntelenül is agresszív, de valahol felismerhetően *emberi* asszociációs reakcióként játszódik le Jackben.

A Jack-szál „kronologikus”, az epizódok felbukkanásának sorrendjében való végigkövetése („kiegyenesítése”) egyfelől megmutathatja, hogy ez az egymásrakövetkezés, bár esetlegesen látszik, nem teljesen véletlenszerű, és sokszor stiláris, karakterábrázolási intenció húzódik meg mögötte. Ezt láthattuk például Jack egymás után felbukkanó, olykor élesen ellentétes képzelgéseiben, melyek a legtöbbször talán Jack hezitálásának, kamaszkori bizonytalanságának tanújelét adják (például a Markkal való tervszövegetés vs. Mark helybenhagyása, lelepleződés vs. a lány hátának szappanozása, hősies fellépés vs. a lány megerőszkolása). A sorrend némi jelentőségén kívül pedig betekintést nyerhetünk a „szál” szerkezeti felépítésébe is: a fentiek szerint itt alapvetően két logikus fő elágazással (1. sikeres bejutás, 2. sikertelen bejutás) és azok különféle mellékágaival találkozunk. Az 1. fő ág három kisebbet rejthet: (1/1) Jack és Mark szexuális kapcsolatba lépnek a lánnyal és nem kapják rajta őket, (1/2) Jack és Mark szexuális kapcsolatba lépnek a lánnyal és rajtakapják őket, (1/3) Jack és Mark nem lépnek szexuális kapcsolatba a lánnyal, s ezen belül (1/3/1) Jack megveri Markot, (1/3/2) Jack megveri Harryt, (1/3/3) a fiúk a lelepleződéstől gyáván visszakoznak, (1/3/4) nem történik semmi, a fiatalok tévét néznek. A 2. fő ág, mely nyilvánvalóan a vágyott ábrándképpel

⁶⁸³ „Beszappanozzuk a hátadat, ha már itt vagyunk.” P. 214. o.

⁶⁸⁴ P. 215. o. Eredetiben: „»Okay, get off her. Mr Tucker!« [...] He stares hard at them a moment: so that's where it goes. Then, as Mr Tucker swings heavily off, he leans into the bastard with a hard right to the belly. Next thing he knows, though, he's got a face full of an old man's fist.”

⁶⁸⁵ P. 218. o. Eredetiben: »You're both chicken«, she says, staring up at them. »But what if Mr Tucker comes home?« Mark asks nervously.”

⁶⁸⁶ P. 221. o. Eredetiben: „They've got her over the hassock, skirt up and pants down. »Give her a lesson there, Jack baby!« The television lights flicker and flash over her glossy flesh. =1000 when lit.= Whack! Slap! Bumper to bumper! He leans into her, feeling her come alive.”

tökéletesen ellentétes lenne, érthetően kevesebb, csupán két további ágra bomlik: (2/1) a lány nem engedi be a fiúkat, (2/2) a fiúk túl gyávák, hogy bekéredzkedjenek. Láthatjuk tehát, hogy már az elbeszélés egyetlen perspektívája is mennyire sokrétű, de a koherens értelemképzés esélyét feltétlenül megtartó lehetőségmezővel rendelkezik, melyet valószínűleg csakis egy töredékes szerkesztés tud reprezentálni. Akárcsak az asszociatív „agyműködést”, melyet már a non-linearitás bevezethetősége melletti egyik legfőbb érvként a „regényforradalmárok” (például Robbe-Grillet,⁶⁸⁷ Butor,⁶⁸⁸ Federman,⁶⁸⁹ Sukenick⁶⁹⁰), vagy éppen a hypertext teoretikusai (Vannevar Bush,⁶⁹¹ George P. Landow⁶⁹²) is előszeretettel alkalmazták, bár úgy tűnik, talán figyelmen kívül hagyták, hogy a valóban *asszociatív* non-linearitás *nem kizárólag* a vak véletlenszerűség eredménye, hanem azt éppen hogy a belső, kimondatlan félelmek és vágyak tudattalanul *irányítják* vagy befolyásolják. Vagyis a *láncok* elemei között (melyek közül egyesek akár megnövekedhetnek, mások összezsugorodhatnak stb.) valamilyen *közös* pontnak, átkötésnek, még ha a beláthatatlan mélystruktúrákban is, de lennie kell – s talán pontosan erre utal a Coover szövegében némileg felfedezhető finoman lappangó *sorrendiség* megléte is.

Hasonló szerkesztéssel találkozhatunk a Harry-szál esetében is. A felesége oldalán vendégségbe tartó férfi erotikus fantáziái szintén számtalan irányt vesznek, mihelyt megpillantja a babysittert,⁶⁹³ s rádöbben, hogy a lányt korábban már alkalmazták, s egyszer fürdőt is vett náluk. Harry kezdetben csak eljátszik a gondolattal, hogy a vendégségből egy rövid időre hazaugrik kvázi „ellenőrzésképpen”, hogy otthon minden rendben megy-e, ugyanakkor a szövegben előrehaladva (a vendégségben elfogyasztott egyre nagyobb alkoholmennyiségnek hála) ez a kósza ötlet már-már mániákus meggyőződéssé, célkitűzéssé válik – a legkülönbébb végkimenetek vagy eshetőségek mindenesetre a látogatás gondolatára (és az ürügykeresésre) mint alaphelyzetre épülnek:

Eszébe jut, hogy a múltkor ugyanezt a pótмамát hívták, és akkor megfürdött náluk. Tőlük randevúra ment, hozzájuk meg éppen edzésről vagy honnan érkezett. Mondjuk

⁶⁸⁷ Például Alain Robbe-Grillet: „Új regény, új ember”. In Konrád György (szerk.): *i. m.* 99. o.

⁶⁸⁸ Michel Butor: „Regénytechnikai kutatások”. In Konrád György (szerk.): *i. m.* 118. o.

⁶⁸⁹ Raymond Federman: „Szürfikció” – négy észrevétel a regényírás jövőjéről”. 156. o.

⁶⁹⁰ Ronald Sukenick: „Tizenkét kompozíciótani kitérő”. 150. o.

⁶⁹¹ Vannevar Bush: „Út az új gondolkodás felé.” In <http://www.mek.iif.hu/porta/szint/muszaki/szamtech/multimed/memex.hun>

⁶⁹² George P. Landow: Hypertextuális Derrida, posztstrukturalista Nelson? In <http://www.artpool.hu/hypermedia/landow.html>

⁶⁹³ Például: „Ahogy ott ült az a lány a gyerekekkel a konyhaasztal végén, mintha szándékosan domborított volna, mintha feszes mellét még kijebb düllesztette, a combjait riszálta volna: és mindez kinek szólt, ha nem neki?” 187. o. Vagy: „az a lány még bokafixben jár. Csupasz combok, odafent meg semmi csípőszorító, semmi, csak egy áttetsző bugyi meg a bársonyos, serdülő test.” P. 189. o.

aszpirinért. Nyugisan belejt, lezseren, irány a fürdőszoba, hogy magához vegye az aszpirint.⁶⁹⁴

Az első lehetőség szerint rajtakapja otthon a babysittert a barátjával,⁶⁹⁵ hiszen majdnem biztos, „hogy a múltkor [is] fiú volt nála”,⁶⁹⁶ a következő jelenetben viszont már egyedül, a kádban lepi meg őt az „aszpirinért” jövet,⁶⁹⁷ az újabb fragmentum pedig csak tovább fűzi a jelenetet a kívánt irányba („Átölelik egymást [...] tekintete a lány háta mögé, a még mindig tiszta vízre réved. – Én is megfürdöm”).⁶⁹⁸ Harrynek aztán a legváltozatosabb vágyálmok jutnak eszébe egyetlen töredéken belül is,⁶⁹⁹ majd az alkoholfogyasztásával egyenesen arányosan egyre lidércszerűbb képek peregnek le előtte: először a tévé előtt, egyedül találja a lányt, miközben ő maga részegen nevetséges látványt nyújt,⁷⁰⁰ s a következő szürreális jelenetben, amikor Harry ügyetlenkedve magáévá akarja tenni a sikoltozó lányt, Dolly, a feleség toppan be váratlanul („Dolly! Úristen! Dolly, mindent megmagyarázok...!”).⁷⁰¹ Harry képzelgéseinek láncá tehát szintén két fő irányt vesz: 1. sikerül a lánynak férköznie, 2. nem sikerül a lánynak férköznie, az 1. lehetőségén belül (1/1) először rajtakapja a babysittert a barátjával és kidobja a házból, (1/2) a következőben férfi vetélytárs nélkül nyomul a fürdőszobába, hogy minden úgy alakuljon, „ahogy előre elképzelte”,⁷⁰² s ez a forgatókönyv jó néhányszor meg is ismétlődik az elbeszélés során; a 2. lehetőség mellékágai pedig (2/1) ittasságában nevetségessé teszi magát a tévéző lány előtt, (2/2) a nemi aktust megghiúsítja a feleség megérkezése. Már az elágazások száma is mutatja, hogy a Harry-szál egyrészt kisebb jelentőségű a narráció szempontjából, mint Jacké, másrészt hogy Harryben sokkal kevesebb kétely (elágazás) fogalmazódik meg, mint a fiúkban és kalandozásai alapvetően rendezettebbnek (kevesebb ellentmondás) és pozitív végkicsengésűnek is tűnnek (s ez érettebb, komótosabb személyiségének, derűlátó

⁶⁹⁴ P. 196. o. Eredetiben: „He remembers that the other time they had this babysitter, she took a bath in their house. She had a date afterwards, and she'd just come from cheerleading practice or something. Aspirin maybe. Just drop quietly and casually into the bathroom to pick up some aspirin.”

⁶⁹⁵ „Alkalmasint most is valami taknyos kölyök van fenn nála. Henteregnek ott, az ő tévéje előtt a rekamién. Talán haza kellene ugrani. [...] Szinte látja a zilált öltözeteket, a kitakart, zsenge combokat [...] Hé! Mi folyik itt!” P. 195. o. Eredetiben: „Probably some damn kid over there right now. Wrestling around on the couch in front of his TV. Maybe he should drop back to the house. [...] He sees the disarray of clothing, the young thighs [...] »Hey, what's going on here!«”

⁶⁹⁶ P. 189. o.

⁶⁹⁷ P. 198. o.

⁶⁹⁸ P. 200. o.

⁶⁹⁹ P. 202. o. Eredetiben: „he's feeling pretty goddamn good at that, and now he just knows he needs that aspirin. Watching her there, her thighs spread for him, on the couch, in the tub, hell, on the kitchen table for that matter”.

⁷⁰⁰ P. 214. o.

⁷⁰¹ P. 217. o.

⁷⁰² Uo.

higgadtságának is találó ábrázolásmódja). A Harry-töredékek előfordulási sorrendje emellett szintén beszédes, az egyre „borgőzösebb”, bódultabb és torzultabb képzelgések remekül illusztrálják a férfi hangulatváltozásait, *fokozatosan* egyre vadabb, valószínűtlenebb és riasztóbb képek tömege rohanja meg, egészen a legvégzetesebb lelepleződésig, a teljes kudarcig – egyértelmű tehát, hogy ezen a szalon sem a pusztá véletlenszerűség dominál, a szerkesztési rend ugyanis hozzájárul a férfi karakterének és állapotának mélyebb megismertetéséhez.

Az eddigieknél jóval „kimondatlanabb”, valószínűleg csupán tudattalanul és ártatlanul lappangó érzéki vágy tapasztalható az egyik gyermek, Jimmy részéről is a babysitter iránt. A kisfiú életkorát nem tudhatjuk bizonyosan, de valahol a gyermek- és a korakamaszkor (serdülőkor) közötti vékony mezsgyén lehet félúton – erre utalhat a szövegben végig jelenlévő fürdetéssel kapcsolatos huzavona mint motívum, mely kvázi ennek *eldöntetlenségét* jelzi s egyfajta *határvonalként* funkcionál a két állapot között. Egyes töredékekben Jimmyt a lánynak kell megfürdetnie,⁷⁰³ míg másokban a fiú tiltakozik ez ellen és egyedül fürdik:⁷⁰⁴ az előbbi eset nyilvánvalóan a gyerekkorhoz, míg a második már az önállósulás (és persze a nemi ébredés) felé közelítené Jimmyt. A fiú nyitóepizódja máris némileg „áthallásos” lehet, hiszen a pótmama csiklandozására, játékos dulakodásra és végül az elfenekeléssel való fenyegetésre épül⁷⁰⁵ – a jelenet néhány fragmentummal később szinte ugyanebből a pózból folytatódik, csak a szerepek cserélődnek meg: Jimmy fenekeli a babysittert.⁷⁰⁶ A szerepcsere tovább folytatódik az újabb töredékekben, ahol már a kisfiú szappanozza a lány hátát, miután egy ürüggyel sikeresen bekönyörögte magát a fürdőszobába:⁷⁰⁷

⁷⁰³ P. 189. o. Eredetiben: „How tiny and rubbery it is! She thinks, soaping between the boy's legs, giving him his bath. Just a funny jiggly little thing that looks like it shouldn't even be there at all. Is that what all the songs are about?”

⁷⁰⁴ „Na elég, nyomás a kádba, Jimmy Tucker, vagy én viszlek be, de akkor fürdetni is én foglak! – Az merészeld – veti oda a fiú –, megkeserülöd.” P. 201. o. Eredetiben: „„Okay, into the tub, Jimmy Tucker, or I'll take you in there and give you your bath myself!« »Just try it«, he says, »and see what happens.«”

⁷⁰⁵ „A fiú ráugrik, két lábbal átkulcsolja a derekát, és mindnyájan a tévé előtti szőnyegre zuhannak. [...] A pótmama blúza kicsúszik a szoknyaderékből, kikandikál a meztelen has: a célpont. – Ebből fenekelés lesz!” P. 188. o. Eredetiben: „He leaps on her, wrapping his legs around her waist, and they all fall to the carpet in front of the TV [...] The babysitter's blouse is pulling out of her skirt, showing a patch of bare tummy: the target. »I'll spank!«”

⁷⁰⁶ „Most fenekeld, Jimmy! – A kisfiú ütései csípnek: felhajtotta a szoknyáját?” P. 197. o. Eredetiben: „»Spank her, Jimmy!« His swats sting: is her skirt up?”

⁷⁰⁷ „bekukucskál a kulcslyukon a fürdőszobába: a legjobb pillanatban ahhoz, hogy szemrevételezze a nagy feneket, amint a pótmama a kád fölé hajol [...] A nagy igyekezetben, hogy minél lejjebb irányítsa a tekintetét, már amennyire a kulcslyuk engedi, beleveri a fejét a gömbkilincsbe. – Jimmy, te vagy az? – Pi-pisilni kell! – hebegi.” P. 198. o. Eredetiben: „[Jimmy] peeks through the keyhole in the bathroom door: just in time to see her big bottom [...] Then she disappears. Trying to see as far down as the keyhole will allow, he bumps his head on the knob. »Jimmy, is that you?« »I -- I have to go to the bathroom!« he stammers.”

A kicsi nyak elvörösödik. Mintha sose akarna megindulni, mikor meg végre jön, egy parányi csurranás, és kész. – Na látod, hogy csak ürügy volt az egész [...] Ha már itt lábatlankodsz – mondja neki –, beszappanozhatnád a hátam. [...] A kis kéz görcsösen markolja a szappant.⁷⁰⁸

A többi szövegrészben már jobbra a hempergés, a dulakodás, a fürdőszobába való bekéredzkedés és a fürdetéssel kapcsolatos hiszti motívuma tér vissza időről időre,⁷⁰⁹ olykor Jimmy (vagy Bitsy, a kishúg) bevizelésével vagy a fürdőlepedő lerántásával. Az mindenesetre megfigyelhető, hogy a kisfiú töredékeiben csapongva sorjáznak a legkülönbözőbb lehetőségek, vagyis már a sorrendet tekintve is igen kevés a „tudatos” elem. Ezt egyfelől talán értékelhetjük a csapongó és öntudatlan gyermeki személyiség (és persze a gyerekek körül kialakuló állandó kavalkád) megjelenítésének eszközeként, melyet csak tovább fokoz, hogy a jelenetek (vagy eshetőségek) javarészt nem Jimmy hangján „szólalnak meg”, általában felnőttek,⁷¹⁰ s a legtöbbször nyilván a pótmama kapcsán látjuk a kisfiú reakcióit⁷¹¹ – ám még ezeket a pozíciókat is magába foglalja egy nagyobb, átfogóbb, *külsőbb* perspektíva, méghozzá a „tárgyilagosságnak” tűnő E/3. személyű, „értéksemlegesen” kommentáló elbeszélői hang. Ennek példája lehet akár a következő rész:

A kisfiú néma kihívással fixírozza a pótmamát, hogy hajtsa csak végre a parancsot, ha meri. – Na, Jimmy, mi lenne, ha ennél egy kicsit abból a finom fasírozottból? – veti oda neki gépiesen a lány. A kisfiú szándékosan leszórja az adag felét a padlóra.⁷¹²

A kisfiú karakterét tehát nem a „saját”, belső képzelgések bontják ki, s nem is feltétlenül az őt környező felnőtt nézőpontok, hanem inkább egy külső, narrátori szólam, mely talán a Jimmy-szál esetében erősödik fel a leginkább, talán hogy ezzel a „madártávlati” pózzal is még inkább „kicsinyítse” (s persze a gyermekekre jellemző passzív szerepre ítélje) a fiút. Ez az

⁷⁰⁸ P. 200. és 202. o.

⁷⁰⁹ P. 203., 206., 210., 223. o.

⁷¹⁰ Például a következő, Harry részéről szexuális fantáziálgatásnak is beillő szakaszban: „A két kölyke lopakodik oda mögé, és lerántja róla a lepedőt. A lány egyszerre igyekszik a telefonra is figyelni, meg a lepedőt is visszaszerezni. Isteni jelenet. Cuki feneke van. [...] magasba lendül a pohár, és tósztot mond arra a cuki fenékre, amelyet a fia dögönyöz. Hahaha, úgy látszik, az a fiú végül is nem reménytelen eset.” 210–211. o. De hasonlóképpen látjuk Jimmyt Jack perspektívájából is: „Jacket nyugtalanítja a kinti ólálkodás. Túl sok a szomszéd, túl sok kocsi jár arra, túl sok az ember ezen a világon. Meg kell adni, az a kisfiú odabenn valamiben máris túltett rajta: neki még sose jutott eszébe, hogy csiklandozással indítson a lánynál.” P. 202. o.

⁷¹¹ Például itt: „Na látod, hogy csak ürügy volt az egész – korholja a lány, de belül mulat a gyerek zavarán. – Egyszerűen az idegeire mégy az embernek, Jimmy. [...] komolyságot erőltetve, a kád pereme mögül lesi a fiút, aki lopva ideges pillantást vet maga mögé.” P. 200. o. Vagy: „Ruhástul, mindenestül foglak belevágni, Jimmy Tucker! [...] hirtelen mozdulattal lerántja róla az inget, mielőtt a gyerek észbe kapna. A nadrággal könnyebb dolga van. Ebben a korban a kisfiúknak jóformán semmi csipőjük sincs.” P. 206. o.

⁷¹² P. 186. o.

exteriorozált, „mindentudó” elbeszélői hang ugyanakkor, hiába van tisztában a gyerek „némán fixírozó” tekintetével, mégsem tud mindent, sőt, jelentősen „összezavarodik”, hiszen láttuk, a töredékek a legváltozatosabb szálakra bomlanak, melyek sokszor ellentmondásos történetekről tudósítanak. Nehéz például eldönteni, hogy Jimmy végül magától fürdik-e vagy sem, lerántja-e a lányról a törülközőt, vagy sem, bepisil-e vagy sem, ő fürdeti-e meg a pótmamát, vagy fordítva stb.,⁷¹³ így a magát kezdetben talán objektívnek mutató narráció végtére is megbízhatatlanná válik.

Az elbeszélői hang megbízhatatlansága és objektivizáló jellege a babysitter esetében is végig jelen van. Már érintettük, hogy ez utóbbi rögtön szembetűnő jele például a lány *névtelensége* – ezt nyilvánvalóan csak mélyíti, hogy a lány „hangját” egyébként is alig hallhatjuk meg a domináló, tárgyiasító férfiképzelmek között és a szintén tárgyiasító, főként a külső történeteket leíró narrátori munka folytán.⁷¹⁴ S ez a tényező voltaképpen a Jimmyéhez hasonló passzív szerepbe utalhatja a lányt, vagyis a női és a gyermeki szempontok – jelentőségüket tekintve – ezzel kvázi egymáshoz közelíthetnek. A babysitter *jelenléte* persze, finoman megjelenítve a differenciát egy felnőtt és a gyermekek pozíciója között, mégis hangsúlyosabbnak tűnik, némileg *megelevenedik*, hiszen Jimmyvel ellentétben a lány rendelkezik némi belső nézőponttal. Például amikor saját közérzetével, esti terveivel van elfoglalva:

Az ilyen nagy fürdőkádat szereti. Használ Tuckerék fürdősójából, aztán élvezettel ereszkedik bele a forró, illatos habfürdőbe. Állig alámerülve jót nyújtózhat benne. Kellemes, zsongító, bizsergető érzés.⁷¹⁵

vagy:

Ami aztán végleg kikészíti, az a szennyes pelenka. [...] Felhangosítja a tévét, letelepszik a rekamiéra, visszadugdossa a blúzt, a szoknyába, kisimítja a haját a szeméből. [...] Majd ha egyszer végre lefeksznek, ő is gyorsan lefürdik. Jó lenne, ha Jack benézne.⁷¹⁶

⁷¹³ Egyetlen példa az ellentmondásokra a számtalan közül: „Mintha sose akarna megindulni, mikor meg végre jön, egy parányi csurranás, és kész. – Na látod, hogy csak ürügy volt az egész.” P. 200. o. „Végül odamegy a fürdőszobaajtóhoz, kopog. – Vécézni kell. – Hát gyere, ha annyira kell. – Csak ha kijössz onnan. [...] *Siess már!* – A lélegzetét is visszatartja, a szemét is összeszorítja. Nem. Most már késő. [...] Mondtam, hogy siess! – zokogja.” P. 210. o.

⁷¹⁴ Néhány jellemző példa: „10.00. Az edények elmosva, a gyerekek ágyban, a könyvei kiolvasva. A híreket nézi a televízióban. Álmos. A bemondó férfi hangja megnyugtató, elringató.” P. 225. o.; „Mindjárt kilenc, ideje a kölyköket berámolni az ágyba. Leszedi az asztalt. A papírtányérokat, a maradékot kiönti a szemétkébe, a poharat, ezüstneműt berakja a mosogatóba, a majonézt, mustárt, ketchupot beteszi a hűtőbe.” P. 205. o.

⁷¹⁵ P. 189. o.

⁷¹⁶ P. 204. o.

Ebből a két, nem közvetlenül, de a narráció során mégiscsak egymás után következő fragmentumból is látható ugyanakkor, hogy már e „belsőnek” tekinthető nézőpont is „szétszabdalt”, töredezett és ellentmondásos (itt „előbb” fürdik le, mint hogy a fürdést tervezgetné, de később sem derül ki, hogy a lány le tud-e végül fürdeni, vagy sem), vagyis ezen a szalon szintűgy dominál a „félrevezető” vagy bizonytalanságot keltő narráció. Ezt a különböző telefonnal kapcsolatos (s általában szexuális konnotációjú) jeleneteken⁷¹⁷ is remekül nyomon lehet követni: a telefon kezdetben csak ritkán csörög, az elbeszélés vége felé azonban kvázi megállás nélkül, szinte „disszonanciába” fulladva cseng egyre vészjóslóbban, s míg a hívott személy általában a babysitter, maga a hívó fél és a szituáció variabilitása a lehető legszélesebb skálán mozog. Valamikor Jack és Mark készül felhívni a lányt, aki olykor senkitől sem zavartatva veszi fel a telefont,⁷¹⁸ s a fiúk egyszer beleszólnak, másszor pedig nem; egy másik jelenetben viszont már a két gyerek marcangolja le róla a lepedőt, amit a fürdésből kiszaladva a telefonáláshoz gyorsan maga köré csavart;⁷¹⁹ valamikor telefonálás közben lesi meg őt valaki (Jack, Mark, Harry, vagy egy idegen);⁷²⁰ s valamikor Dolly, a feleség szól haza rajta keresve a saját férjét.⁷²¹ A „telefonvonalak” egy idő után mindenesetre egészen összekuszálódnak és kibogozhatatlanná válnak, a beszélgetések *tartalmából* pedig vajmi keveset tudhatunk meg, hiszen az egyes hívások (és hívásszituációk) voltaképpen felülírják, átírják egymást. S ez a fajta ambivalencia lesz jellemző a babysitter „cselekményszálának” egyéb elemeire is, míg végül képtelenség lesz kiigazodni abban a kérdésben is, hogy végül sikerrel járhattak-e nála a fiúk (Jack és Mark), vagy szimplán kikoszarozta őket, megerőszakolták-e őt, vagy sem, lefektette-e a gyerekeket vagy sem, gondatlansága folytán vízbe fulladt-e a kisbaba vagy sem stb., hiszen az elbeszélés során mindegyik eshetőség, és annak ellenkezője is felmerül – s ez a szétaprózódás a Jimmy-epizódokhoz hasonlóan (s valamelyest érthetően is) nem feltétlenül a babysitter belső nézőpontja, képzelgéseitől (az ő elsődleges terepe ugyanis nem a szemlélődés, hanem a cselekvés és a munka), hanem a külsődleges narráció „szavahihetetlensége” folytán következik be. Ugyanakkor a lány fantáziálgatásainak is marad némi tér (s ennyiben ismét csak különbözik saját *felnőtt* pozíciója a gyerekéétől), például amikor több ízben is kamaszosan és ártatlanul csodálkozik rá akár

⁷¹⁷ Például: „Mi baj van? – kérdezi Jack a vonal túlsó végén. [...] Egy szál fürdőlepedőt kaptam magamra, ezek a hülye kölykök meg lemarták rólam. – – Jesszus! Pont ilyenkor nem tudok ott lenni! – – Jack! – – Már hogy a védelmedre keljek. – – Ó, persze – mondja a lány kuncogva.” P. 206. o.

⁷¹⁸ P. 208. o.

⁷¹⁹ P. 203–204. o.

⁷²⁰ P. 206. vagy 222. o.

⁷²¹ P. 221. o.

fürdetés közben is Jimmy péniszére („Az egész egy furcsa, ugráló kis valami, mintha nem is lenne ott semmi keresnivalója. Ezért az a temérdek hűhó?”),⁷²² vagy amikor éppen felpróbálja a férj, Harry alsóneműjét („Kidugja az öklét a nadrág elején vágott nyíláson, és felpattintja a hüvelykujját. Fura érzés lehet!”).⁷²³ A nemi képzelgések azonban jóval jelentéktelenebb helyet foglalnak el lány gondolataiban, mint az a kérdés, hogy a feladatát vajon megfelelően látja-e el (s már ez is lényeges adalék a lány személyiségéhez) – az elbeszélés sodrában mindez szinte mániákus-lelkiismeretfurdalásos színezetet ölt, ami az erélyesebb gyerekdorgálásoktól kiindulva egészen a kisbaba *esetleges* fürdővízbe fulladásába és a rendőrség *esetleges* kiérkezésébe torkollik,⁷²⁴ ám ezt valószínűleg inkább a lány „tudattalan” lélekreszének „megszóltatásaként” tarthatjuk számon, mintsem „valós” történések sorozataként. S éppen ez a gyermekekért aggódó, olykor hisztérikus attitűd lesz az, ami a női pozíciókat a leginkább egymáshoz közelíti: Dolly, a feleség igencsak mellékes és sokszor komikus (gyakran a saját kalóriái és súlyfeleslege körül forgó) „cselekményszálán” sokkal kevésbé dominál például a féltékenység, mint annak vágya, hogy a kicsik végig megfelelő kezekben legyenek – asszociációi ezért a lányéhoz kvázi hasonló utat járnak be, már a babysitterrel kapcsolatos kezdeti bizalmatlanságtól⁷²⁵ egészen a hírekben hallott, egy bizonyos „pótmamát” érintő rendőrségi ügyig.⁷²⁶

A különböző karakterek perspektívái, s az egyes töredékek között persze azért számos egyéb átkötést teremtő motívumot is találhatunk. S ez már a *folytonos* („lineáris”?) szövegbeli előrehaladás során is észlelhető: a szerkesztés egyik legjellemzőbb stíluseszköze ugyanis a váratlanság és a meghökkentés, s ezt gyakran azzal éri el a narráció, hogy „sokat sejtetően” egymás mellé (egymás mögé) helyez bizonyos ok-okozatilag nem, de asszociációs „logikával” mégis összekapcsolható fragmentumokat, hogy a „szövegrésekben” ezáltal egyfajta kvázi értelemképző „üres hely” alakuljon ki. Ilyen „üres helyet” találunk például azon a töredékhatáron, ahol a babysitter (talán csak képzeletbeli) kukkolótól való megrettenését a Jimmyvel való hadakozás köti össze (a határt *** szimbólummal jelöljük):

⁷²² P. 189–190. o. Eredetiben: „Just a funny jiggly little thing that looks like it shouldn't even be there at all. Is that what all the songs are about?”

⁷²³ P. 200. Eredetiben: „Men's underwear. She holds them in front of her, looks at herself in the bedroom mirror. About twenty sizes too big for her, of course. She runs her hand inside the opening in front, pulls out her thumb. How funny it must feel!”

⁷²⁴ P. 223. o.

⁷²⁵ P. 189. o.

⁷²⁶ P. 225. o.

Tenyérével a melleit méregeti, nézegeti magát a fürdőszobai tükörben [a babysitter], amelyből egy arcot pillant meg a háta mögötti nyitott ablakban. Felsikolt. *** Felsikolt: – Jimmy! Adod vissza! [...] Adod vissza a fürdőlepedőt, de rögtön!⁷²⁷

Vagy éppen azon a mezsgyén, ahol a babysitter, és torzított „doppelgängere” vagy mondhatni „antitézise”, Dolly csípőmérete kerül egymással beszédes kontrasztba:

Aztán felhúzná a csípőszorítót, de nagyon úgy fest, hogy nem tudja magát visszagyömöszölni. [...] Hé, Dolly, csak nincs valami baj? – Nincs, csak nem tudom visszakínlódni magam ebbe az átok csípőszorítóba, ennyi az egész. – Na gyere, hadd segítsek! *** A szoknyáját felfogja a dereka köré, és a hálósobai tükör előtt felpróbálja, ráveszi a bugyira. Persze, nagyobb vagy húsz számmal az ő méreténél. [...] kidugja az öklét a nadrág elején vágott nyíláson, és felpattintja a hüvelykujját.⁷²⁸

Sokáig lehetne még idézni az ehhez hasonló szöveghelyeket, ám azt talán a fentiek is jól reprezentálják, hogy a műegész háttérében éppencsak „meghúzódo” *sorrendiségnek* igencsak megvan a maga jelentősége. Még akkor is, ha a „konkrét” történetek terén sokszor nem érezzük, nem érezhetjük az „előrehaladást” (a szálak nincsenek elvarrva, megannyi ellentmondás stb.) – ugyanakkor még ezzel kapcsolatban is közbevetethetjük, hogy a 7.40-es kezdő időpont és a 10.00 órai „zárás” között azért mégiscsak *telik* az idő, s ezt mind Jack és Mark merészebb és merészebb próbálkozásai, mind Harry egyre bormámorosabb képzelgései, mind a babysitter gyerekek lefektetésére irányuló „cselekményszála” alapján is némiképp érzékelhettük. Ám a kérdés természetesen nem „eldönthető”. A haladás, vagy még inkább a „megérkezés” / „végkicsengés” (*fin*) lehetőségét ugyanis a legtöbb szál (vagy legtöbb ideiglenesen felkapott fantáziaképet) összefogó, kvázi „seregszemlének” is beillő utolsó töredék egyszerre „igazolja” és teszi a végletekig nevetségessé azzal, hogy egy valószínűtlenül paranoid, rémálomszerű forgatókönyvet rajzol ki egy szintén valószínűtlenül passzív reakcióval:

Mit mondhatnék, Dolly? [...] A gyerekeidet megölték, a férjed lelépett, hulla úszkál a fürdőkádadban, a házad romokban hever. Sajnálom, Dolly. Mi mást mondhatnék? [...] *Én* aztán honnan a francból tudjam? [...] Nézzük, milyen filmet adnak az éjszakai műsorban.⁷²⁹

⁷²⁷ P. 206. o. Eredetiben: „She weighs her breasts in the palms of her hands, watching herself in the bathroom mirror, where in the open window behind her, she sees a face. She screams. *** She screams: »Jimmy! Give me that!« [...] »Give me my towel! Right now!«”

⁷²⁸ P. 212. o. „When she pulls her girdle back up, she can't seem to squeeze into it. [...] »Hey, Dolly, are you all right?« »Yeah, I just can't get into my damn girdle, that's all.« »Here, let me help.« *** She pulls them on, over her own, standing in front of the bedroom mirror, holding her skirt bundled up around the waist. About twenty sizes too big for her, of course. She pulls them tight from behind, runs her hand inside the opening in front, pulls out her thumb.”

⁷²⁹ P. 226. o. Eredetiben: »What can I say, Dolly?« [...] »Your children are murdered, your husband gone, a corpse in your bathtub, and your house is wrecked. I'm sorry. But what can I say?« [...] »Hell, I don't know,' she says. »Let's see what's on the late late movie.«”

E záróakkordnak persze nemcsak parodisztikus stílusa miatt nem lehet valódi lezáró funkciója, hanem azért sem, mert a mű korábbi szakaszaiban látott, temérdek végkimenetelt, számtalan kifutási lehetőséget rejtő töredékekből *nem következik egy egyértelmű befejezés*, vagyis a mű mint *egység* nem *indokolja és nem implikálja* a szálak ily hirtelennek tetsző elvarrását, a szövegegész *koherenciáját* tehát nyilvánvalóan nem az utolsó mondatok biztosítják. Sokkal inkább „biztosítják” ezt – a sorrendiség (vagy „linearitás”) imént látott bizonyos megnyilvánulásain túl – a különböző karakterek perspektíváin is átnyúló visszatérő („non-lineáris”) motívumok. Ilyen elem természetesen a *fürdés* és annak mindenfajta érzéki konnotációja (Jimmy, Harry, Jack és Mark „cselekményszálán” itt-ott felbukkanva), az *aszpirin* (mint ürügy a Harry-szálon és a sokat sejtetően felerősített televíziós reklámok „háttérzajában”),⁷³⁰ a minden szereplőt érintő, fentebb látott *telefonmotívum*, mintegy rossz lelkiismeretként kísérik végig a narrációt a *lelepleződés* képei (Jack és Mark, Harry és a babysitter nézőpontja is tartalmaz ilyen részeket),⁷³¹ de lényegesek a főként a férfiak nemi vágyát reprezentáló „*labdajátékok*” is, Jack és Mark esetében ezt a flipper játékgép tölti be (mely bizonyos esetekben a babysitter kvázi tárgyi „megfelelőjeként”, metaforájaként érthető),⁷³² Harry esetében pedig a golf.⁷³³ Releváns motívumként szövik át a mű egészét a különböző *önreflexívnek* mondható helyek is, melyek legtöbbször a tévéműsorok foszlányaiban „rejtekezve” olykor az olvasó szöveglabirintusban való „eltévedésére” és a szálak összegabalyodására utalnak, vagy olykor magukat a narrációbeli „történeteket” tükrözik vissza. Előbbit példázhatják a következő részek:

A krimiben szorgalmasan irtják egymást az emberek, de a pótmama végképp összezavarodott, képtelen kivenni, kik a jó bajnokai a fickók közül. *** Nézzük csak,

⁷³⁰ Például uo.: „A gyerekeidet megölték, a férjed lelépett, hulla úszik a fürdőkádadban, a házad romokban hever. Sajnálom, Dolly. Mi mást mondhatnék? – A tévében vége a híreknek, az aszpirinreklám megy. – *Én* aztán honnan a francból tudjam? – mondja Dolly. – Nézzük, milyen filmet adnak az éjszakai műsorban.”

⁷³¹ Például: P. 210. vagy P. 217. o.

⁷³² Ld. például a következő, egymással korreláló részeket, ahol a játékgép „megszelídítése” voltaképpen a lány „megszelídítésének” (vagy inkább erőszakos „betörésének”) metaforájává válhat: „Boldogulsz vele? – kérdi Mark [...] a golyó lepattan az egyik gumiütközőről. Érzik, hogy az automata bemelegszik a keze alatt, hirtelen működésbe jönnek a flipperek, bonyolult, gyorstüzi alakzatokban villannak fel a fények. 1000-ES TALÁLAT, AMIKOR A PIROS FÉNY ÉG: *most!*” P. 188. o. valamint: „egyszerűen erőszakhoz kell folyamodnunk. – Mark csak így flegmán, majd nagy lendülettel a tivoligépre veti magát. [...] Menj már bele, a jó nénikéd!” P. 200–201. o. vagy: „Letepertek a lányt a puffra [...] 1000-ES TALÁLAT, AMIKOR A PIROS FÉNY ÉG. Csitt! Csatt! Ütközőtől ütközőig.” P. 221. o.

⁷³³ „Mr. Tucker elneveti magát, és jobb kézzel akkorát suhint a levegőbe, mintha legalábbis hétvasas ütővel küldené a labdát a pázsitra. Csettint hozzá a nyelvével. – Menj csak bele szépen!” P. 199. o. vagy: „a kilencedik lyukra célozva lendíti meg az ütőt, és – csatt! [...] Egy ütéből lyuk! [...] Kemény ellenfélre számíts vasárnap, öreg pajt! – Most is elég keménynek látlak, Harry.” P. 202. o.

mi történik? Most meg egy fiatal srác keveredett a történetbe. *** Valakit üldöznek. Visszakapcsol a szerelmi történetre, a férfi megint zsenge szeretőjét ölelgeti. Hogy van ez az egész?⁷³⁴

Utóbbit pedig akár a Harry babysitterről való ábrándjait megidéző szöveghely:

A pótmama csatornát vált. [...] Szerelmi történetféle. Egy férfiről szól, akinek öregedő, béna felesége van, de aki beleszeret egy fiatal lányba.⁷³⁵

Természetesen a *kohéziós* elemek sorát is hosszan, a legkülönbébb nézőpontokból lehetne folytatni, s ez is csak azt mutatja, hogy Coover *The Babysittere* kapcsán egy sokszorosán összetett, rendkívül gazdag interpretációs térrel rendelkező műről van szó, melyben a töredékes alkotóelemek jól láthatóan („lineárisan” és „non-lineárisan” is) korrelálnak egymással és megteremtik az értelmi-esztétikai körülhatárolást (*closure*-t vagy lezárást) annak ellenére is, hogy valódi befejezést (*fin*) nem fedezhetünk fel benne (míg mediális *vég*gel vagy *endinggel* nyilván rendelkezik a 107 fragmentumból álló mű). Coover tehát voltaképpen azt a „bravúrt” hajtja végre, hogy fragmentált „tükörcserepeivel”, melyekkel kvázi maradéktalanul „megfelel” a forradalmi regényeszméknek és szövegelméleteknek, mégis képes bizonyos fajta *koherenciát* alkotni, s a hypertexttel ellentétben (lásd *Twelve Blue*) az olvasóit is valóban *felnőtté* (aktív értelmezővé) tudja avatni. A narráció implikálta bizonytalanság és eldönthetetlenség alaphelyzete például akár arra is ösztönözheti az olvasót, hogy maga *döntsön* a karaktereknek leginkább megfelelő, vagyis a narrációból kikövetkeztethető „legvalószínűbb” cselekményszálak mellett, s döntéseit újra és újra bátran vizsgálja felül – s a mű ezzel voltaképpen folytonos újraolvasásra késztet, vagyis minduntalan beljebb és beljebb hív esztétikai mélységeibe.

⁷³⁴ P. 216., 218., 220. o.

⁷³⁵ P. 212. o.

2.3.2. Elágazó befejezések // John Fowles: *A francia hadnagy szeretője*

Most már csak egy a probléma: nem mutathatok be két változatot egy időben.
(John Fowles)

A Pulitzer-díjas angol író, John Fowles (1926–2005) két változat helyett három befejezést is kínál nagysikerű regényében, az 1969-ben kiadott *A francia hadnagy szeretőjében* (*The French Lieutenant's Woman*).⁷³⁶ Talán nem túlzás azt állítani, hogy a könyv éppen e formai különlegesség, a főhős számára felvázolt *alternatív útvonalak* okán híresült el leginkább – s a mű kapcsán mi is elsősorban a rendhagyó technikából, s abból a kérdésből indulunk ki, hogy vajon kimerül-e önnön formai sajátosságaiban, avagy az elágazó struktúra képes-e valami mást, valami többet mondani a saját megalkotási módjánál. Egyszerűbben fogalmazva: „ürügy” vagy járulékos elem-e pusztán a sokféle befejezés, vagy éppen ellenkezőleg, a posztmodern hivatkozás helyett a „szükségyszerűségből” fakad-e a furcsa keretsértés? E problémák a korábbi elemzéseinkkel összhangban nyilvánvalóan azért lehetnek érdekesek, mert segíthetnek megközelíteni a „nyitott befejezés” vagy ellenzárlat és az esztétikailag érvényes műforma kialakulásának lehetséges korrelációját, vagyis azt a kérdést, hogy e „keretsértés” végső soron eleget tehet-e mégis a felfoghatóság, a körülhatároltság alapkritériumának (*closure*), s ezzel az esztétikai dimenziók esetleges megnyílásának. Az alábbiakban tehát az alternatív befejezések pusztá jelenlétén túl (s persze azzal sokszor implicit vagy explicit összhangban lévő) egyéb, esetlegesen művészi értelemben is releváns tényezőkre, a mű „összetartó” elemeire irányítjuk a figyelmünket.

2.3.2.1. Alapvetések, hangzavarok

Mínthogy befejezésében e mű több irányba is nyitott, a „cselekményleírás” máris nehézségekbe ütközik. A főszerepben Charles Smithson, arisztokrata származású, harmincas évei elején járó úriembert ismerhetjük fel, aki azért érkezik az öbölparti Lyme Regisbe, hogy eljegyezze egy tehetős vidéki kereskedő lányát, Ernestinát. Ám ugyanezen a helyszínen Charles egy bizonyos „francia hadnagy” szeretőjeként emlegetett, meglehetősen furcsa nőalakra is felfigyel (Sarah),

⁷³⁶ A következő kiadásokat használom: John Fowles: *A francia hadnagy szeretője*. Ford. Gy. Horváth László. Budapest, Árkádia, 1983. 356. o. (A magyar fordításra vonatkozó szöveghelyeket a továbbiakban F. (francia) rövidítéssel és a megfelelő oldalszám megjelölésével hivatkozom.); John Fowles: *The French Lieutenant's Woman*. Signet Edition, Binwiped (eBook). In https://www.academia.edu/1091612/The_French_lieutenants_woman (A továbbiakban ezt „eredeti” megjelöléssel hivatkozom). Fowles ismertebb művei közé tartozik például *A lepkegyűjtő*; *A mágus*; vagy például az *A Maggot* című regény.

aki naphosszat áll a mólón a tengerbe révedve, visszavárva talán régi kedvesét, ami már önmagában botrányhőssé és kiközösített személlyé teszi őt a prúd kisváros szemében. Sarah csupa köd és homály, első megjelenése a mólón hűen tükrözi személyiségének kiismerhetetlenségét is (még a narrátor felé is). Kirekesztettsége okán Charles lesz az egyetlen, aki vele érez, s szerelme a lány iránt végül kölcsönös lesz. A fix lezárás hiánya miatt a történet tehát eddig nevezhető adottnak – ebből pedig az következik, hogy még arra az igen egyszerű kérdésre, hogy Charles vajon elveszi-e végül Sarah-t sem igen tudunk válaszolni: igen és / vagy nem. A szerelmi háromszög *lehetőségét* mindenesetre már a nyitófejezet is körvonalazza: a parton sétáló divatos pár és a kikötőben merengő homályos és titokzatos női alak megfestése rögtön működésbe lépteti a „szokványos” olvasói elvárásokat. Az ideális olvasó nyilvánvalóan fontos szerepet tulajdonít majd a parton ködbe vesző nőalaknak is, hiszen az elbeszélő többnyire nem „fecsérelheti” az idejét a jelentéktelen részletekre, ráadásul magáról a címszereplőről is van szó – s már Csehovtól is tudható, hogy a dráma elején feltűnő falra akasztott puskának előbb-utóbb el kell sülnie.⁷³⁷

A Thomas Hardytól választott mottóval induló „szabályos”, „szokványos” bevezetés, mely a „megfelelő” valóságillúzió felkeltése érdekében minden alapvető kérdést (ki, mikor, hol, miért, hogyan) rögtön, már-már „iskolásan” kielégít, feltehetőleg egy „viktoriánus” korszakból származó konvencionális regényt sejtethet meg az olvasóval. A parton sétáló „divatos” párról (Charles és Ernestina), a kor öltözködési szokásairól, s az öltözködési szokásokból kikövetkeztethető jellemvonásokról tudósító nyitó sorok alapján kezdetben *szinte* semmi jel nem utalhat arra, hogy a történet, s különösen annak befejezése körül végül „posztmodern” zavarok támadhatnak. Csak a „sorok között” mutatkozhat meg ugyanis az az első „furcsábbnak” tekinthető mozzanat is, hogy a narrátor valójában a saját aktuális jelenéből, azaz 1967-ből szeretne szólni hozzánk, miközben az 1867-es évszámot jelöli meg a történések kezdőpontjául, de voltaképpen a bevezetésbeli földrajzi, építészeti, történelmi ismertető is szinte parodisztikusan szószátyároknak tűnhetnek. Hogy az egyik leírásban Henry Moore neve is előkerül egy, a partszakaszt érintő hasonlat kapcsán,⁷³⁸ talán szintén csak a figyelmesebb olvasók furcsállhatják: a XX. századi (a cselekmény kezdete után 31 évvel született) brit absztrakt szobrász felbukkanása ugyanis nyilvánvaló időbeli feszültséget teremt, vagyis jelzi,

⁷³⁷ Idézi például Umberto Eco: *La Mancha és Babel között. Irodalomról*. Budapest, Európa, 2004. 7. o.

⁷³⁸ F. 7. o. Eredetiben: 2. o.

hogy az elbeszélés és a történetek idősíkjá nem esik egybe.⁷³⁹ Az ilyesfajta „önleleplező” elbeszélői hang kissé erősödni is látszik, amikor a tengerparti kisváros, Lyme utótörténetére (vagyis valószínűsíthetően a cselekmény lezárulta utáni időkre) utal: „könnyen ellenőrizhetnek, mert a Cobb történetem ideje óta alig változott; a város azonban igen, úgyhogy ha a szárazföld felé fordulnak, az összehasonlítás nem lesz egészen tisztességes”.⁷⁴⁰ Ilyen jellegű megjegyzések persze csak elvétve fordulnak elő a bevezetésben, tehát úgymond „nem zavarják” a történet sodrába ringatózni vágyó olvasót. S minthogy itt alapvetően az anekdotázó hangvétel a domináns, a befogadónak sikerülhet is az „átélés”: így az önkényesnek tűnő narrátori megszólalások szinte csak észrevétlenül lopakodhatnak be a mű metaszintjére. A kérdés már csak az, hogy e lappangó elbeszélői munkának milyen jelentősége lehet a műegészre nézve.

Sokszor érintettük már a „koherencia” szempontjából elengedhetetlen kritériumot, hogy egy történet elemei mutassanak egymással belső összefüggéseket (például 1.2.2. fejezet) – ezt az alapvetést szokványos esetben talán nem is volna szükséges hangsúlyozni, ám a sokféle zárlat, vagy a lezárások nyitottsága felkeltheti akár az inkonzisztens szerkesztés, véletlenszerű elrendezés, lehatárolhatatlan (értelmezhetetlen) „antiforma” gyanúját, vagyis azt, hogy a regény kvázi *akárhogyan* befejeződhetne (*fin*). E kérdést időről időre meg kell vizsgálnunk azáltal, hogy a részek közti koherenciát minduntalan próbára tesszük. Vagyis azt kell elemeznünk, hogy az adott befejezés mennyire szervesen / szorosan kapcsolódik a megalkotott fiktív világ természetéhez, azaz mennyire sikerül „bebútorozni” vele az adott „lehetséges világot” (lásd 1.3.1.3. fejezet). A bevezető sorok, melyek rögtön megismertetnek bennünket a három kulcsszereplővel, máris felvillanthatnak néhány potenciális végkimenetelt (*fin*), s talán mindegyikükben érződhet a *harmadik* figura (Sarah) nyugtalanító jelenléte. Még a nyitány alapján akár legkézenfekvőbbnek tűnő első „lehetséges világban” is (1), amelyben a parton sétáló pár egybekel – méghozzá azért, mert mindez a *harmadik* ellen aratott sikerként könyvelhető el, hiszen még az ő zavarkeltése sem állhatott a szerelmesek útjába. Egy másik lehetséges befejezés (2), hogy a *harmadik* figura felbukkanása olyannyira drasztikus hatással lesz a parton sétáló pár életére, hogy az az eljegyzésüket is veszélybe sodorja. Egy újabb, de nem túl valószínűnek tűnő lehetőség (3) pedig talán az lehet, hogy megváltozik a perspektíva, s már nem a pár, hanem a Sarah felől látjuk a történeteket: a *harmadik* „első személyé” változik és „emancipálódik”, vagyis az ő akarata határozza majd meg az eseményeket. Ám akárhogy

⁷³⁹ Köszönöm Somlyó Bálintnak, hogy felhívta a figyelmemet az alábbi intertextuális kapcsolatra: Giuseppe Tomasi di Lampedusa *A párdúc* című művében hasonló technikát észlelhetünk, hiszen a Garibaldi idején játszódó történetben II. világháborús utalások is találhatók.

⁷⁴⁰ F. 6. o. Eredetiben: 2. o.

legyen is, a narrátor az elágazó struktúra révén feltehetőleg azzal játszik, hogy a több lehetőség, a nyitottság még a „konvencionálisnak” tartott, s történeteik szempontjából „lekerekítettnek” mondható nagyregényekben is benne rejlik, főként egy nyitány után: néhány „ecsetvonás” következtében szűkül ugyan a horizont, de az események fonala itt valójában még sokféleképpen, „önkéntesen” alakítható.

Úgy tűnik, *A francia hadnagy szeretője* éppen ezt a „hagyományosan” csak a háttérben meghúzódó, a történetek szükségszerűségének látszatával „elleplezett” narratori önkényt (vagy az „elveleplezett” cselekményalakulásokkal szembeni szabadságvágyat) igyekszik előtérbe helyezni, s ezt az igényt akár az *idősíkok ütköztetésének* nyitánybeli aktusából is kiolvashatja a figyelmes befogadó. Ez a fajta stílusütköztetés vagy egymásba játszás ugyanis finoman jelezheti, hogy a narrátor nem kívánja elleplezni önnön „identitását”, aktuális „beágyazottságát”, kortárs kontextusait, *véleményét* és olykor *önkéntes* megoldásait sem, vagyis nem kíván belesimulni egy előző századi beszédmódba még a „naiv olvasók” kedvéért sem – hangja ezért olykor némileg „idegenül” cseng az elbeszélés szövetében. A bevezetésbeli stíluskettősség ugyanis a műre általánosságban is jellemző: az „idegen hang” hol látenszen, hol kevésbé látenszen, de a „hagyományos” regényszerkesztés „posztmodern” alternatívájaként kvázi végig jelen van – a mű legfőbb sajátossága ekként a kétféle beszédmód egyidejű működtetése. Szeretnénk amellet érvelni, hogy ez a strukturális vagy kompozíciós jelenség éppúgy implikálja a többféle lezárás lehetőségét, mint a cselekmény szintje, ahogyan fentebb is láthattuk. Ha sikerül ugyanis igazolnunk ezt a feltevést, az valamelyest talán „legitimálhatná” a ravasz és időbeli távolságának teljes tudatában lévő elbeszélői hang jelenlétét, hiszen ez azt jelentené, hogy a heterodiegetikus szöveg *mélyszerkezetileg* tagozódik a regény „építményébe”, vagyis nem pusztán járulékos elem vagy posztmodern „provokáció”. Az alábbiakban azt kell tehát megvilágítanunk, hogy az erőteljes és a cselekmény jelenétől korszakidegen narratori munka miként szövi át a regény egészét.

2.3.2.2. Önreflexív különutak

Ahogy látthattuk, a regény elbeszélője olykor-olykor tehát „kiesik” a szerepéből, mégis a totalitásra törekvő „realista” ábrázolásmódot érezzük dominánsnak. S ez nem véletlen, az olvasmányos deskripciók és belső monológok terjedelmükben is jóval meghaladják az *idősíkok* eltolódásából eredő, vagyis a szerző jelenéből származó többnyire ironikus kommentárokat. Ez tehát az az alaphelyzet, amely teret adhat a posztmodern játékoknak. Az önreflexív hang fokozatosan válik egyre intenzívebbé – kezdetben csupán olyan, az *idősíkokra* vonatkozó

megjegyzésekkel találkozni, mint hogy „[Charles] a Viktória-kor lassú sodrásában nem számított léha fiatalembernek”,⁷⁴¹ vagy hogy „alig hat hónappal 1867 márciusa – történetünk ideje – után Hamburgban már meg is jelenik *A tőke* első kötete”,⁷⁴² de ide tartozik az az észrevétel is, hogy „Ernestina arca pontosan megfelelt a kor eszményének”.⁷⁴³ Az alábbi részlet e beszédmód mintapéldája:

az 1836-os Sam Weller [*a Pickwick Klubból*] és az 1867-es Sam Farrow [Charles inasa] közti legfőbb különbség mégis az volt, hogy az előbbi jól érezte magát a szerepében, az utóbbi pedig épphogycsak elviselte. Weller csípősen visszavágott volna a [megjegyzésre]. Sam megsértődött, „felhúzta az orrát”, és hátat fordított.⁷⁴⁴

Az ilyen típusú visszautalások természetesen rejtenek magukban bizonyos ironikus faktorokat, miszerint a jelenkor (értsd: 1967) perspektívájából gyermetegnek tűnhetnek bizonyos előző századi tevékenységek, törekvések, életfelfogások. Feltételezhetjük azonban, hogy az elbeszélő nem esik bele a mindenkori jelen magabiztosságából és „bölcességéből” fakadó csapdába, melybe – a regény preconcepciója szerint – a viktoriánus kori „jól tájékozott” narrátorok talán igen: vagyis valószínűleg itt is inkább egy paródiával, a „realista” regényeszmény karikatúrájával találkozunk. Ez a hangvétel dominál a következő idézetben is:

Önök megmosolyogták volna, ha látják [Charlest], mert gondosan beöltözött [paleontológus] szerepéhez. Erős, szöges bakancsot és vászonkamásnit viselt, amely szorosan fogta vastag flannelből készült norfolki bricseszadrágja alját. [...] hatalmas és máris nehéz hátizsákjából kalapácsokat, zacskókat, jegyzetfüzeteket, skatulyákat, bárdokat, és a jó ég tudja, még mit nem lehetett volna kirázni. Semmi sem olyan felfoghatatlan számunkra, mint a viktoriánusok módszeressége [...] Hol marad itt helye a spontán örömnak?⁷⁴⁵

⁷⁴¹ F. 19. o.

⁷⁴² F. 16. o.

⁷⁴³ F. 27. o.

⁷⁴⁴ F. 43. o. Eredetiben: „But the difference between Sam Weller and Sam Farrow (that is, between 1836 and 1867) was this: the first was happy with his role, the second suffered it. Weller would have answered the bag of soot, and with a verbal vengeance. Sam had stiffened, “rose his eyebrows” and turned his back.” 19. o.

⁷⁴⁵ F. 46. o. Eredetiben: „He would have made you smile, for he was carefully equipped for his role. He wore stout nailed boots and canvas gaiters that rose to encase Norfolk breeches of heavy flannel. There was a tight and absurdly long coat to match; a canvas wideawake hat of an indeterminate beige; a massive ash-plant, which he had bought on his way to the Cobb; and a voluminous rucksack, from which you might have shaken out an already heavy array of hammers, wrappings, notebooks, pillboxes, adzes and heaven knows what else. Nothing is more incomprehensible to us than the methodicality of the Victorians; one sees it best (at its most ludicrous) in the advice so liberally handed out to travelers in the early editions of Baedeker. Where, one wonders, can any pleasure have been left?” 20–21. o.

Észlelhetjük tehát, hogy ez a finomabb kommentáló stílus itt-ott, röviden, de mondhatni rendszeresen felüti a fejét a nyugodt mederben hömpölygő elbeszélés folyamán. Mindez azonban még egy viszonylag enyhe intenzitású posztmodern határsértésnek vagy metalepszisnek számít. Feltehetőleg egy drasztikusabb szinten kell már elhelyeznünk a narrátor konkrét *betolakodását* a cselekmény terébe. Erre nem is kell olyan sokat várni – a következő részlet a fenti jelenet folytatása:

Charles óvatosan körülnézett, s látva, hogy tökéletesen egyedül van, lehúzta szöges bakancsát, kamásniját és harisnyáját. Csintalan iskolás korára emlékeztető pillanat volt ez, szeretett is volna találni legalább egy sort Homérosznál, hogy klasszikusan ünnepivé tegye, de figyelmét rögtön elterelte egy kis rák, amelyet meg akartam fogni: rémülten iszkolt az éber, kocsányos szemére vetődő óriási árnyék alatt.⁷⁴⁶

A kis rák „megfogásának” jelentéktelennek tűnő részlete felett akár könnyen el is tud siklani az olvasói tekintet, de közelebbről nézve nem vitás, hogy itt valami furcsa, oda nem illő dolog történik. Charles egyedül van, mégis megjelenik egy óriási árnyék és a „leleplező” magyar fordításban egy hirtelen E/1-re váltó hang, s így nem lehet kétségünk afelől, hogy valójában kié ez az árnyék, s kié ez a hang: a részlet szinte tüntetően hangsúlyozza a főszereplő magányát, de közvetetten valaki mégis eltereli a figyelmét, s ez a valaki minden bizonnyal csak a „hatáskörét” túllépő elbeszélő lehet (az eredeti szöveg a magyar fordításnál persze jóval finomabb és áttételesebb, a narrátor betolakodása korántsem ilyen explicit). A passzus persze a „mindentudó” elbeszélői funkción túl paródiája lehet még a túlontúl kíváncsi naiv olvasási aktusnak is, amely minden körülmények között „elvárja”, hogy bepillantást kaphasson még a „legintimebb” jelenetekbe is. A narrátor ezzel a fogással tulajdonképpen már nemcsak az időbeli, de a térbeli távolságot is „végleg” legyőzi, vagyis még az imént látott finom „kommentátori” közbeszúrásoknál is sokkal közvetlenebb szintre kerül, amely immár tökéletesen lehetővé teszi számára, hogy szereplőit önkényesen, kvázi marionettbábuként kezelhesse.

Az önleleplezés tendenciája egészen a sorsdöntő, Sarah lelkivilágába betekintést ígérő 13. fejezetig fokozódik egyenletesen. A 12. fejezet legvégén az elmélkedő-vívódó Sarah-t az ablak előtt találjuk, de nyomban „segít” bennünket eligazodni ennek jelentőségéről a már-már

⁷⁴⁶ F. 48. o. Eredetiben: „There even came, I am happy to record, a thoroughly human moment in which Charles looked cautiously round, assured his complete solitude and then carefully removed his stout boots, gaiters and stockings. A schoolboy moment, and he tried to remember a line from Homer that would make it a classical moment, but was distracted by the necessity of catching a small crab that scuttled where the gigantic subaqueous shadow fell on its vigilant stalked eyes.” 21. o.

„arcátlan” narrátori megjegyzés: „Tudjuk, hogy két héttel ezután még életben lesz, tehát nem ugorhatott ki az ablakon.”⁷⁴⁷ A heterodiegetikus hang azonban ennél is tovább megy, s végül egyenesen azt a költőinek tetsző kérdést teszi fel, hogy vajon „kicsoda Sarah? Miféle homályból lép elének?” Ugyanakkor a koherens „világmagyarázatokhoz” szokott „naiv” olvasót minden bizonnyal rendkívül meg fogja lepni, hogy itt nem „költői”, hanem „valódi” kérdéssel állunk szemben az önreflexív hangot leginkább kicsúcsosító 13. fejezet tanúsága szerint, ahol is a narrátor immár minden korábbinál egyértelműbben, szinte teljesen kendőzetlenül „szól ki” a diegetikus világból. A befogadó eddig a pontig, még ha olykor nehezebben is, de elvileg eltekinthetett ettől a kizökkenő szándékú narrátori tényezőtől, akár átugorhatta a homályosabb, „oda nem illő” félszavakat, rövidebb egységeket – ám jelen esetben ez nem igazán működhet, hiszen a „zavartalan” előrehaladáshoz immár egy teljes fejezetet (a tizenharmadikat) kellene kihagynia, ahol tulajdonképpen mindvégig egyfajta exteriorizált és „méltatlankodó” elbeszélői hang dominál. A méltatlankodás elsősorban természetesen a mindentudásra szomjazó, vizsla tekintetű olvasónak szólhat, s főként annak a naiv feltevésnek, hogy egy *személyiség* összefoglalható, „kifejezhető” lehetne akár egyetlen regényfejezetben. A következő részlet pontosan ezt példázza, a 12. és 13. fejezet közötti határt *** szimbólummal jelöljük:

Kicsoda Sarah? Miféle homályból lép elének? *** Nem tudom. Ezt a történetet a képzelet szülte [...] Ha eddig úgy tettem, mintha ismerném alakjaim lelkét és legtitkosabb gondolatait, ez azért van, mert tartottam magam a történetem idején általánosan elfogadott regénykonvencióhoz [...] hogy tudniillik a regényíró mindjárt Isten után következik. Ha nem is tud mindent, úgy tesz, mintha tudna. Csakhogy én Alain Robbe-Grillet és Roland Barthes korában élek; ha az, amit írok, regény, akkor nem lehet a szó modern értelmében regénynek nevezni.⁷⁴⁸

Fowles regényének „pimasz” narrátora tehát végül expliciten is felhívja a figyelmet arra a disszonanciára, amely szükségszerűen meghúzódik abban az évszázados „csúszásban”, amely a viktoriánus kor és az elbeszélés „posztmodern” jelene között feszül, s amelyet immár mindenképpen számításba kell vennie a mű befogadójának is, leginkább azáltal, hogy végleg lemond a heterogén valóságot biztonságosan hátrahagyó, kontemplatív, leírásokba belefeledkező kényelmes attitűdjéről. Az esetleges „visszasüppedést” minduntalan

⁷⁴⁷ F. 85. o. Eredetiben: „We know she was alive a fortnight after this incident, and therefore she did not jump.” 40. o.

⁷⁴⁸ F. 85–86. o. Eredetiben: „Who is Sarah? Out of what shadows does she come? *** I do not know. This story I am telling is all imagination. These characters I create never existed outside my own mind. If I have pretended until now to know my characters’ minds and innermost thoughts, it is because I am writing in [...] a convention universally accepted at the time of my story: that the novelist stands next to God. He may not know all, yet he tries to pretend that he does. But I live in the age of Alain Robbe-Grillet and Roland Barthes; if this is a novel, it cannot be a novel in the modern sense of the word.” 41. o.

„megbünteti” ugyanis az elbeszélés, minduntalan rápirít a jóleső passzivitásra, amikor az olvasó nem igazán tesz erőfeszítéseket az értelem megkonstruálására – jelen esetben például Sarah karakterének megalkotására. A regény tehát a gondolkodás terét kínálja fel a befogadóknak, vagyis megadja a *lehetőséget* arra, hogy az elbeszélésbeli *előzmények* alapján megteremthessék az azokkal korreláló, logikusnak tűnő lehetséges világot. S ha ez így van, akkor itt a később háromfelé ágazó történet meglétének egy újabb visszaigazolására bukkanhatunk rá: a sokféleség mindig benne rejlik a folytatásban.

[O]lyan világokat akarunk megteremteni, amelyek éppoly valóságosak, de mégis mások, mint az a világ, amely létezik [...] Tudjuk, hogy a világ élő szervezet, és nem gép. Azt is tudjuk, hogy a jól megteremtett világ független teremtőjétől; a megtervezett világ (az olyan világ, amelyről lerí a megtervezettség) halott világ. Alakjaink és eseményeink akkor kezdenek igazán élni, amikor már nem engedelmeskednek nekünk. [...] ahhoz, hogy szabad legyek, meg kell adnom a szabadságot [...] Alakjaim ezután is léteznek, még hozzá egy olyan valóságban, amely legalább annyira valóságos, mint az, amit éppen megtörtem.⁷⁴⁹

A regényben csak „szerencsétlen kikötőnek” nevezett, pusztán homályt és „üres lapokat” kínáló 13. fejezet előtt az olvasó tulajdonképpen éppoly „értetlenül” vagy tanácstalanul állhat, mint a legtipikusabb jeleneteiben a ködös tengert a mólóról fürkésző Sarah, s ez a helyzet rögtön akár egy újabb finom határátlépést is jelenthet, amennyiben kvázi „belépteti” az olvasót a diegetikus világba. A kikötő tehát a merengés, a kontempláció, a döntés előtti elidőzés metaforikus helye is lehet, vagy kilépés akár a kortárs heterodiegetikus világba, ahonnan a regény sem menekítheti ki az olvasót. A fejezet további érdekessége, hogy az önreflexív „vallomástételek” után „menetközben” egyszer csak visszatér a „szokványos” narrációhoz: mondhatjuk ezért, hogy a tizenharmadik fejezet, mivel egyszerre hallatja a „posztmodern” hangot és a „viktoriánus” elbeszélési stílust, reprezentálva ezzel tulajdonképpen a műre általánosan jellemző *kettősséget*, kvázi kicsinyítő tükörként (*mise en abyme*-ként) funkcionál a regény szerkezetében.

A 13. fejezet határfunkcióját és kiemelt jelentőségét már csak az is alátámasztja, hogy a további fejezetekben szinte minden visszatér a maga megszokott medrébe, az itt-ott feltűnő heterodiegetikus hang ismét „szemérmesebbé” válik. Teljességgel azonban nem lehet róla megelégedezni, s „otromba módon” éppen akkor hallat magáról, amikor az olvasó talán újra

⁷⁴⁹ F. 87–88. o. Eredetiben: „we wish to create worlds as real as, but other than the world that is. Or was. [...] We know a world is an organism, not a machine. We also know that a genuinely created world must be independent of its creator; a planned world (a world that fully reveals its planning) is a dead world. It is only when our characters and events begin to disobey us that they begin to live. [...] In other words, to be free myself, I must give him, and Tina, and Sarah, even the abominable Mrs. Poultenev, their freedom as well. [...] My characters still exist, and in a reality no less, or no more, real than the one I have just broken.” 41. o.

„beleringatózna” például a szentimentálisabb jelenetekbe. Charles és Sarah egyik bensőséges beszélgetésének „valódi” mélységeibe tulajdonképpen sosem férközhetünk bele, hiszen ilyen esetekben szinte máris érkezik a menetrendszerű narrátori „hidegzuhany”:

Még hosszabb csend következett. Az emberi kapcsolatok változását ilyen pillanatok jelzik: ami eddig objektív helyzet volt, s agyunk félirodalmi közhelyekben regisztrálta, általános jellegű címkével látta el (iszákos férfi, szerencsétlen múltú nő stb.), hirtelen szubjektív lesz; egyedi; már nem megfigyeljük, hanem empátiánk révén részt is veszünk benne.⁷⁵⁰

Szinte ugyanazt a technikát látjuk itt is, mint a korábbi esetben: tér nyílik a befogadó személyes elképzeléseinek, szunnyadó aktivitásának, vagyis a narrátor kvázi ezeken a kizökkentő helyeken „interjúvolja meg” olvasóját, hogy ő maga hogyan folytatná a jelenetet. S minthogy a történet e pontokon szinte végtelen számú lehetőségre, *útra* ágazik, ez impliciten és alig észrevehetően már megelőlegezi a későbbiekben bekövetkező többféle lezárást is.

2.3.2.3. Az útvesztő metaforája

Láttuk tehát, hogy már magán a regényszövegen is kétféle stílus húzódik végig: az egyik a „konvencionálisnak” tekintett szövegalkotás, a másik pedig az erre folyton-folyvást reflektáló kortárs posztmodern hang. E két, egymás ellenpontjainak tűnő beszédmódot nevezhetjük akár elágazó *ösvényeknek* is, már csak azért is, mert itt is különféle lehetőségekről, különféle útelágazásokról van szó, csak éppen a narrátor magasabb szintjén: miként meséljen? Melyik stílust válassza? Talán a döntés nehézségét, pontosabban annak képtelenségét mutatja, hogy itt valójában mind a kettő „ki lett választva”, egyik is és másik is kitartóan vonul végig a szöveg testén. Van még azonban egy mindezeket túlmutató újabb sajátosság is: a kétfajta idősíkból eredő megnyilatkozásbeli különbségeket egy *útvesztőmetaforika* is finoman átszövi, mely legtöbbször valóban olyannyira finom, hogy olykor éppen csak belesimul a táj leírásába. Észrevehetjük azonban, hogy ezek többnyire a cselekmény bizonyos fordulópontjainál, kisebb-nagyobb döntési helyzeteknél fordulnak elő. Ennek bevezetései lehetnek például az alábbi, Lyme Regisről szóló sorok:

⁷⁵⁰ F. 124–125. o. Eredetiben: „There was a longer silence. Moments like modulations come in human relationships: when what has been until then an objective situation, one perhaps described by the mind to itself in semiliterary terms, one it is sufficient merely to classify under some general heading (man with alcoholic problems, woman with unfortunate past, and so on) becomes subjective; becomes unique; becomes, by empathy, instantaneously shared rather than observed.” 60. o.

Ha elég alacsonyan repülünk, tapasztalhatjuk, hogy a terep meglehetősen szabdalt [...] Igen, odafentről... de lenn ez a látszólag jelentéktelen vadon különös méreteket ölt. Vannak, akik órákra eltévednek benne, s ha azután térképen megnézik, nem értik, hogy érezhették olyan elveszettnek [...] magukat.⁷⁵¹

Eltekintve a már korábban megfigyelt kortárs idősík beékelődésétől, melyet itt a *repülünk* ige testesít meg egy 1867-ben játszódo cselekményben, a leírás voltaképpen Charles belső világának természeti képekbe burkolt megnyilvánulása. Ez a természet pedig Sarahoz vezet, aki maga is inkább tekinti otthonának az erdőséget, mint a képmutató viktoriánus társadalmat, mely az ismert okok miatt szinte számkivetettként is tekint rá. Charles immár Sarah felé igyekszik a következő leírásban:

Az ösvény felfele hajtott, megkerült egy lián benőtte kőfalat, majd – az ösvényekre jellemző gonoszsággal – hirtelen kettéágazott. Charles habozva megtett vagy ötven yardot az alsó ágon, amely egy rézsútós, máris sötétülő vízmosásban haladt tovább. Itt aztán rátalált a megoldásra [...] mert váratlanul újabb ösvény nyílt tőle jobbra, vissza a tenger felé. [...] Felkészült tehát a tüskés bokrok közt – ezt az ösvényt alig használták – a zöldellő kis platóra. Kellemes kis térség tárult eléje, akár egy miniatűr alpesi legelő. [...] Lenn, alatta, egy emberi alakot látott.⁷⁵²

Ez az út Sarahoz vezetett tehát a maga kacskaringós és talányos módján. De nem kapcsolódik-e mindez rögtön inkább Sarah legalapvetőbb személyiségjegyeihez? Charles egy mítosz (tündérmese?) kellős közepén találja magát Thészeuszként, aki nekiveselkedik a labirintusnak és ezer veszélyen (Minotaurusz) is keresztül vág, végül pedig elnyeri a királylány (Ariadné? Sarah?) szerelmét. Ha az ösvény természetét vesszük szemügyre, akkor azonban egy másfajta forgatókönyvet is megkonstruálhatunk, hiszen a Minotaurusz-mítoszban egy egyútvonalú, azaz még az eltévedés esélyét sem magában hordozó labirintustípusról van szó, míg az útvesztő, mint az elnevezése is mutatja, sokféle hamis elágazást kínál a belőle kijutni igyekvőnek, akit

⁷⁵¹ F. 62. o. Eredetiben: „If one flies low enough one can see that the terrain is very abrupt, cut by deep chasms and accented by strange bluffs and towers of chalk and flint, which loom over the lush foliage around them like the walls of ruined castles. From the air... but on foot this seemingly unimportant wilderness gains a strange extension. People have been lost in it for hours, and cannot believe, when they see on the map where they were lost, that their sense of isolation – and if the weather be bad, desolation – could have seemed so great.” 29. o.

⁷⁵² F. 64–65. o. Eredetiben: The path climbed and curved slightly inward beside an ivy-grown stone wall and then – in the unkind manner of paths – forked without indication. He hesitated, then walked some fifty yards or so along the lower path, which lay sunk in a transverse gully, already deeply shadowed. But then he came to a solution to his problem – not knowing exactly how the land lay – for yet another path suddenly branched to his right, back towards the sea, up a steep small slope crowned with grass, and from which he could plainly orientate himself. He therefore pushed up through the strands of bramble – the path was seldom used – to the little green plateau. It opened out very agreeably, like a tiny alpine meadow. [...] And there, below him, he saw a figure.” 30. o.

főként a kétségbeesett elveszettségérzés keríti ezáltal a hatalmába.⁷⁵³ A fenti esetben leginkább ez utóbbról van szó, s ez adja a Sarah megkeresése céljából indított „expedíció” drámáját is. A lány jellemvonásait csupa olyan szöveghellyel lehet összefüggésbe hozni, amelyben az ösvények titokzatosságára / kanyargósságára, felfedezetlenségére / járatlanságára, s a meghódításában rejlő nehézségekre történik utalás. A kanyargósság képe egyébként már a regény legelső fejezetében is megjelenik, amikor is „a komor, kanyargós mólón [...] a tengerhez legközelebb eső ponton”⁷⁵⁴ pillantjuk meg a fekete ruhás lányt. Az elveszettségmótvum a szerelem, pontosabban egy kibontakozó szerelem kapcsán is teljességgel jogosnak és relevánsnak tűnhet, amit akár a következő részlet is szemléltethet:

Nem nézett vissza, lesietett az ösvényen, vissza az elágazáshoz, ahol eszébe jutott: lehetett volna annyi lélekjelenléte, hogy legalább a helyes útírány felől érdeklődjék, és várt vagy fél percig, hátha a lány utána jön. Sarah azonban nem tűnt fel. Charles határozottan megindult a meredekebb ösvényen.⁷⁵⁵

A szerelmi konnotációt a *félreeső* ösvények (zsákutcák) felbukkanása is erősíti: szabadon csakis ilyen helyeken találkozhatnak egymással a többnyire a konvenciókra fittyet hányó fiatalok. Ilyen például a „Közföld”, más néven a „Szerelmeköz”, mely „nyaranta csak úgy vonzotta a szerelmespárokat. Ürügyként a Tehenészetben elfogyasztandó bögre tej szolgált, de a visszaúton számos hívogató kis ösvényen le lehetett térni a páfrányosba meg a galagonyásba.”⁷⁵⁶

Az útvesztő motívuma persze nemcsak a természettel összefüggésben, hanem a város kapcsán is megjelenik. Az Ernestinával kötendő házasság gondolata – Sarah bűvkörének elhatalmasodásával – egyre fojtogatóbb Charles számára, aki immár London ködös utcáin bolyong csapdába esve, (házassági) „ketrecbe zárt” oroszlánként. Charles e jelenetsorban inkább toporog egy ajtó (Ernestina apjának boltajtaja) előtt, mint hogy belépjen rajta – ezerszer is inkább választja a kívülséget, a nem-választást, a *lehetőségek előtt állást*, mint a bennfentességet, azaz semmiképp sem akar belevágni az ajtó mögötti életbe. Az útvesztőben

⁷⁵³ Ld. például Paolo Santarcangeli: *A labirintusok könyve*. Ford. Karsai Lucia. Budapest, Gondolat, 1970.

⁷⁵⁴ F. 9. o.

⁷⁵⁵ F. 66. o. Eredetiben: „He did not look back, but scrambled down to the path he had left, and back to the fork, where he wondered why he had not had the presence of mind to ask which path he was to take, and waited half a minute to see if she was following him. She did not appear. Very soon he marched firmly away up the steeper path.” 31. o.

⁷⁵⁶ F. 82. o. Eredetiben: „But the most serious accusation against Ware Commons had to do with far worse infamy: though it never bore that familiar rural name, the cart track to the Dairy and beyond to the wooded common was a de facto Lover’s Lane. It drew courting couples every summer. There was the pretext of a bowl of milk at the Dairy; and many inviting little paths, as one returned, led up into the shielding bracken and hawthorn coverts.” 38. o.

immár elviselhetetlen a lét – az alábbi deskripció akár Alain Robbe-Grillet *Útvesztőjével* is mutathat némi összecsengést a labirintusmetafora egy újabb kidolgozottsági (intertextuális) szintjén.

Akárha valami végzetes varázslat folytán, egy sarokra érkezett. A sötét mellékutca végét magas, kivilágított homlokzat zárta le. Azt hitte, a Piccadilly felé közeleg; de ez az aranypalota a szépiaszurdok túlsó oldalán tőle északra van: rájött, hogy elvesztette irányérzékét, és kibukkant az Oxford Streetre... ráadásul, igen, micsoda fatális véletlen, éppen arra a részére, amelyet Mr. Freeman nagy boltja foglal el. Mintha mágnes vonzaná, elindult a mellékutcán [...] Az üzlet még nyitva volt, emberek jártak ki-be az ajtain. Charles megpróbálta elképzelni, amint ő is bemegy, de nem sikerült. Inkább cserélt volna helyet a koldussal, aki az egyik ajtó mellett kuporgott.⁷⁵⁷

Charles inkább egy *mellékutca*ba fordul tehát be, és egyelőre meghagyja magának a szabadság illúzióját, elnyújtja azt a pillanatot, amikor még *minden lehetőség nyitva áll előtte*, s így a birtoklást is elveti mint életcél. S ez a mozzanat igencsak összefüggni látszik a mű „külső”, elágazó struktúrájával, az egyszerre több lehetőség „megélésének” illúziójával, a lehetséges világok szimultán működtetésével – a *választáskényszer* csapdájába került Charles pillanatnyi vívódásaként.

2.3.2.4. Lehetséges világok

Az imént látott „szimultán” lehetséges világok óhaja némileg talán mégis felülvizsgálatra szorul. Nem pusztán illúzió-e vajon az egyidejűség gondolata? Lehetséges-e *mindent* választani? S valóban *egyenrangúak-e* a választási lehetőségek? Úgy tűnik, még ha a mű többféle befejezést is kínál fel, a lineáris logika vagy sorrendalkotás már a könyvformátum miatt is kötelező érvényű – csak hogy a sorrend máris generálhatja azt a műben is megfogalmazott problémát, miszerint talán az utolsó eshetőség tűnhet majd „végső, igazi változatnak”.⁷⁵⁸ Az első befejezés (1), melyben Charles annak rendje és módja szerint betartja házassági ígéretét, persze nem csak ezért szenved hátrányt a későbbi lezárásokkal szemben. Egyfelől szinte észrevétlenül, mindenfajta előzetes narrátori figyelmeztetés és valódi cselekménybeli *megalapozás* nélkül,

⁷⁵⁷ F. 257. o. Eredetiben: „And as if by some fatal magic he came to a corner. Filling the end of a dark side street was a tall lit facade. He had thought by now to be near Piccadilly; but this golden palace at the end of a sepia chasm was to his north, and he realized that he had lost his sense of direction and come out upon Oxford Street... and yes, fatal coincidence, upon that precise Oxford Street occupied by Mr. Freeman's great store. As if magnetized he walked down the side street towards it [...] The store was still open, and people passed through its doors. Charles tried to imagine himself passing through them, and failed totally. He would rather have been the beggar crouched in the doorway beside him.” 125. o.

⁷⁵⁸ F. 356. o.

szinte *valószínűtlenül* érkezik, még hozzá akkor, amikor a kezünkben lévő könyvnek hátravan még legalább az *egyharmada* – vajon mi fog történni az ezt követő oldalakon? Ugyanakkor e merően mediális aggályon is túlmutatnak bizonyos stiláris döntések. Az első számú befejezést (1) megelőző fejezet azzal zárul, hogy Charles elalszik az Ernestinához (Lyme-ba) vezető vonaton, vagyis passzív állapotba kerül – nem befolyásolja tehát a sorsát, de természetesen a nem-döntéséből fakadó szabadságillúzió is szertefoszlik egyszer, hiszen a beletörődés voltaképpen az Ernestina melletti „elhatározást” jelenti. Némi zavart vagy elbizonytalanodást kelthet azonban az olvasóban, hogy e „papíron” boldog befejezést a következő kommentár kíséri:

Hát ez a történet vége. Hogy Sarah-val mi lett, nem tudom – mindenesetre személyesen nem zavarta többé Charlest, még ha kísértett is egy darabig a férfi emlékezetében. Így van ez többnyire. Az emberek eltűnnek, kihullnak látókörünkől, elfedi őket a közelebbi dolgok árnyéka. [...] [A cselédek] összeházasodtak, utódokat nemzettek, és meghaltak fajtájuk sivár szokása szerint. Ki is volt még? Dr. Grogan? Életének kilencvenegyedik esztendejében halálozott el. Mivel Tranter néni is megérte kilencven-valahányadik évét, ez a napnál is válágosabb bizonyítéka a tiszta lyme-i levegő jótékony hatásának.⁷⁵⁹

De vajon „hiteles” befejezéssel (*fin*) lehet-e itt dolgunk? Kellőképpen megalapozott-e mindez a korábbi elbeszélés fényében? A narrátor ugyan minden szereplőt „kötelességtudóan” felsorol, de mégis csalódást, hiányérzetet okoz: egyfelől az izgalmas személyiségű, s mindeddig kiemelt jelentőséggel bíró *harmadik* figura, Sarah mellőzésébe a felkorbácsolt olvasói elvárások minden bizonnyal nem nyugszanak bele egykönnyen; másfelől pedig a szöveg a maga gyér kidolgozottsági foka, szinte hivalkodóan elnagyolt, „felületes” közlésmódja révén is elbizonytalanítja, hitelteleníti, kifigurázza önmagát. Az Ernestinával kötendő házasság „nyárspolgári” lehetőségét, mint kvázi „rossz álmot” ezért talán a lehetőségek valódi értelmezésének, mérlegelésének folytán egyre *aktívabbá* váló olvasó is rögtön elhessegetheti – akárcsak az *olvasóval kvázi együtt eszmélő*, fokozatosan *aktivizálódó* Charles is, aki „életének könyvét” eddig csak „a szájalmas befejezés felé” közelítette⁷⁶⁰ (s az olvasó és Charles

⁷⁵⁹ F. 294–295. o. Eredetiben: „And so ends the story. What happened to Sarah, I do not know – whatever it was, she never troubled Charles again in person, however long she may have lingered in his memory. This is what most often happens. People sink out of sight, drown in the shadows of closer things. [...] Sam and Mary – but who can be bothered with the biography of servants? They married, and bred, and died, in the monotonous fashion of their kind. Now who else? Dr. Grogan? He died in his ninety-first year. Since Aunt Tranter also lived into her nineties, we have clear proof of the amiability of the fresh Lyme air.” 144. o.

⁷⁶⁰ F. 298. o. Eredetiben: „The book of his existence, so it seemed to him, was about to come to a distinctly shabby close.” 145. o.

alaphelyzetének ilyesfajta tükröződése egy újabb szintkeveredésnek vagy metalepszisnek tekinthető a diegetikus és a heterodiegetikus világ között). De mi következhet ezek után?

Csakis újabb változatok. Charles felkeresi végre Sarah-t, ám a lány szerelmi légyottjuk ellenére sem akar hozzámenni első szóra, a férfi „birtoklása” helyett megelégszik egy pusztá lehetséges világgal:

Megadta nekem azt a vigasztaló hitet, hogy egy másik világban, egy másik korban, egy másik életben a felesége lehettem volna. Erőt adott ahhoz, hogy tovább éljek... itt és most.⁷⁶¹

S egy olyan forgatókönyv nyitányára lehetünk itt figyelmesek, mely talán még az előző befejezésnél is meglehetősen tünhet: megvilágítja ugyanis azt az eddig talán mellőzött eshetőséget, hogy itt nemcsak Charlesnak, hanem válaszottjának, Sarah-nak is lehet *szabad akarata*. Ebből a szabad akaratból pedig természetesen következik a két, műben is megjelenő kisebb elágazás: Sarah igent, vagy nemet mond. Az alternatívák „egyenrangúságát”,⁷⁶² vagy inkább *hasonló valószínűségét* csak jelezni kívánja, hogy sorrendjüket pénzfeldobással dönti el a narrátor,⁷⁶³ ám hogy a befejezések közül melyiket fogadjuk el „valódinak”, az természetesen sokkal inkább függ az adott világ „bebútorozottsági” és koherenciaszintjétől, mint a pusztá sorrendtől. Hiába kerül tehát előbb sor a Charles és Sarah egymásra találásával végződő *happy endre*, mint a Charles szerelmi kudarcával végződő befejezésre, mivel nemcsak az „utolsó szó” jelentősége, hanem a műhöz való szerkezeti-értelmi illeszkedés is lényeges. A *happy endet* leíró rész például jóval kidolgozottabb, részletesebb és kevesebb „idegen” világból is származó szólamot tartalmaz, mint a rövidre zárt, „csattanószerű” negatív végkimenetel, melynek szavahihetőségét már egy apró heterodiegetikus nyitómozzanat is tovább bizonytalaníthatja: a cselekmény világába kvázi „alászálló” narrátor-szereplő itt ugyanis

előveszi óráját [...] és apró kulcsot választ ki egy másik aranyláncon lógó rengeteg kulcs közül. Visszaigazítja az időt. Úgy látszik, [...] órája mintegy tizenöt percet sietett. Az is furcsa, hogy a közelben nincs egyetlen időmérő szerkezet, amelyhez a magáét hozzáigazíthatta volna,⁷⁶⁴

⁷⁶¹ F. 312. o.

⁷⁶² „Csak egyet ne gondoljanak: azt, hogy ez a befejezés kevésbé logikus és elfogadható, mint az előbbi.” F. 407. o.

⁷⁶³ F. 356. o.

⁷⁶⁴ F. 404. o. Eredetiben: „He takes out his watch [...] and selects a small key from a vast number on a second gold chain. He makes a small adjustment to the time. It seems [...] that he was running a quarter of an hour fast. It is doubly strange, for there is no visible clock by which he could have discovered the error in his own timepiece.” 197. o.

vagyis az elbeszélés „időgéppel” repíti vissza Charlest abba a szituációba, ahol Sarah igen helyett végül nemet mondhat, s ez már önmagában „hiteltelenítő” mozzanatnak tűnhet. A műhöz legkoherensebben „igazodó” befejezést érintő feltevéseket teljeskörűen persze nem lehet lezárni vagy megválaszolni, leginkább csak hipotéziseket állíthatunk fel az egymással „versengő” végkimenetek tekintetében. A különféle lehetőségek különböző intenzitású szövegbeli megjelenése ugyanakkor mindenképpen megnyitja azt a játékot, amely az olvasót a legvalószínűbb folytatásokra logikusan következtető, aktív értelmezővé teszi, s aki ezáltal minduntalan latolgatni kénytelen a mű belső *koherenciájának* vagy értelmi-esztétikai lehatárolásának (*closure*) alapkérdéseit – s már ez a játéktér is arra utal, hogy a szöveg alkalmas *formaként* működni, s ösztönözni az interpretációgenerálást. A *closure* szempontjából szintén releváns, hogy az elágazó struktúra nem tűnik öncélú posztmodern játéknak, hiszen mélységesen érinti a mű alapgondolatát: egyrészt a cselekmény szintjén (szerelmi háromszög megléte, reprezentálva a szabad választástól kvázi megbénuló emberi egzisztenciát), másrészt a narráció szintjén (önreflexív kommentárok és epizódok), s harmadrészt az útvesztőmetaforika metaszintjén meghúzódva. A narráció *befejezetlensége* tehát nem vezet el magától értetődően az értelmi-esztétikai inkoherenca vagy a *lezáratlanság* (*anti-closure*) fogalmához, hiszen a regény a „nyitottsága” ellenére is egységben tud maradni önmagával, amennyiben a befejezetlenség külsődleges sajátosságát belső motívumként használja fel. A *francia hadnagy szeretője* esetében a mediális vég (*ending*) jelenléte mellett tehát az értelmi-esztétikai lezárás (*closure*) meglétét is feltételezhetjük.

ZÁRSZÓ

A jelen értekezés a posztmodern narratív lezáratlanságot mint tudatos szerkezeti motívumot állította középpontba, elméleti és gyakorlati síkon egyaránt vizsgálva a problémát. Hipotézisünk szerint nyilvánvalóan léteznek olyan esztétikailag is értelmezhető elbeszélő művek, melyek nélkülözik a befejezés (*fin*) aktusát, miközben egy szöveg egységes, koherens mivolta a műalkotássá válás feltétele – a kérdésünk csupán az volt, hogyan lehetségesek az ilyen szövegek, s miként kezelhető e fenti paradoxon. Az *elméleti szakaszban* arra fókuszáltunk, hogy a *lezárást* (*closure*) mint olyat miért nem nélkülözheti egyetlen művészi forma sem, miközben az egyéb befejezésre vonatkozó, s az 1.2.1. fejezetben megkülönböztetett kategóriák (*ending* és *fin*) már kevésbé tűnnek kritériumszerűnek – a *gyakorlati szakaszban* pedig konkrét szépirodalmi művek elemzésével tettük próbára a teoretikus feltételezést. Megkülönböztettünk itt három fő kategóriát: a *körköröséget*, a *kombinációs szerkesztést*, és az *ellenzárlatot*, s ezeken belül összesen hat elbeszélést vettünk górcső alá. Az elemzett alkotások között azonban „kategóriáiktól” függetlenül is felfedezhettünk visszatérő, közös elemeket, ilyen például az *utazás*, a *bolyongás*, az *eltévedés* vagy a *sodródás* motívuma: John Barth novellafüzérében ez az elvarázsolt kastély, Brian Stanley Johnson dobozregényében Nottingham városa, Michael Joyce hypertextjében a folyó, Italo Calvino esetében ismét a kastély valamint az erdő, Robert Coovernél pedig a tudatfolyamok labirintusa által mutatkozik meg, míg John Fowles művében, mintegy egybegyűjtve az iménti motívumokat, szintén a város, az erdei ösvények, a vonatvágányok, vagy éppen a választások előtt bénultan álló, mélyen emberi „antihős” elméjének kifürkészhetetlen útvonalai utalnak az elveszettségtapasztalatra. E „helyszínek” ráadásul átvittén is érthetők: önreflexív, kvázi „tipikusan” posztmodern technikaként működnek azáltal, hogy *eltévedést* kínálnak magukban a szövegekben is, vagyis visszautalnak önnön megalkotási módjukra, s az általuk generált bolyongó olvasói élményre. Igyekeztünk rávilágítani, hogy *befejezés* (*fin*) mint az elbeszélések „megoldása” vagy feloldása korántsem annyira esszenciális textuális alkotóelem, mint a teljes mű koherenciájáért felelős *lezárás* – eközben a befejezetlenség technikája sokszor hatással van a *mediális vég* (*ending*) megjelenési formájára, mely azonban úgy tűnt, szintén nem igazán eliminálható (még a „végtelen szöveg” eszményét a leginkább megcélzó hypertext esetében sem). Fontos leszögezni, hogy elemzési „eredményeink” természetesen mindig az adott műre értendők, nem pedig általános értelemben, tehát a hypertext kapcsán megállapított antiesztétikus jelleg például nem magára a műfajra vonatkozik, hiszen nem zárható ki, hogy ez a technika is megteremti a maga művészi kereteit. S ugyanígy, a körköröség, a kombináció és az ellenzárlat példái, bár reprezentatívak kívántak

lenni, korántsem általánosító igénnyel kerültek az elemzésbe, konklúzióink az alkotói eljárásokkal kapcsolatban tehát semmiképpen sem tekinthetők teljeskörűnek. Mindazonáltal reméljük, hogy olvasataink hozzájárulnak ahhoz, hogy a „keretsértő” szövegek ne pusztán külsődleges formai bravúrjaik által kerülhessenek a figyelem középpontjába – hiszen olykor a látszólag „külsődleges” elemeikről is kiderülhet, hogy valójában természetük lényegéhez tartoznak.

Végezetül talán csak annyi lehet a feladatunk e helyen, hogy összefoglaljuk értekezésünk legfőbb feltevéseit és alapvetéseit. Megközelítőleg a következő megállapításokat tehetjük: 1. a befejezetlenségre irányuló tudatos szerkezeti eljárás programszerűnek tekinthető a „posztmodernben”, bár hasonló technika más irodalomtörténeti korszakokban is felfedezhető; 2. a szándékolt befejezetlenség látszólag ellentétben áll a koherens szerkesztésre, a kezdet, közép és vég összefűzésére vonatkozó arisztotelészi tanításokkal, mégis léteznek olyan „nyitott végű” alkotások, melyek képesek felmutatni egységes szerkezetet; 3. a formabontó művek esztétikai potenciálját sokszor, s leginkább éppen saját trükkös technikájuk előtérbe türemkedése okán nehéz megközelíteni; 4. szükséges egy kritériumrendszer, melyben a befejezetlenség „rétegezhető”, vagyis az ilyen jellegű művek esztétikai lehetőségei hozzáférhetők; 5. ehhez részletezni és egyértelműsíteni kell a *befejezés* jelentéskörét, s ezáltal diskurzusba emelni a *lezárás* és a *vég* terminusait; 6. a mű egysége mint esztétikai kritérium a *lezárás* hatókörébe tartozik, melynek alapja leginkább a szöveg tér-idő struktúrájában lelhető fel; 7. a nyitottság bizonyos fokig minden műalkotás alapeleme, de léteznek szélsőségesen, minden értelmet kizáró módon nyitott alkotások is; 8. az értelmezhetetlenség azt jelenti, hogy az adott produktum nem teljesíti az egységesség művészi követelményét, azaz *lezáratlan* marad; 9. a lezáratlansággal szemben a *befejezetlenség* nem feltétlenül implikál értelmezhetetlenséget, vagyis létezhetnek olyan *befejezetlen* művek, melyek esztétikai értelemben *lezártnak* tekinthetők.

Vélhetően ez utóbbiról beszél Italo Calvino is *Amerikai előadásai*ban a *Tristram Shandy* kapcsán, mely a befejezetlenség érzetét a folytonos elbeszélői kitérők betoldásával teremtette meg. Calvino e technika mögött nem pusztán esztétikai megfontolásokat, de egzisztenciális okokat is lát, voltaképp megsejti mögötte az általános és alapvető emberi szorongást, s a „halhatatlanság” iránti beteljesíthetetlen vágyat. A következőképpen fogalmaz: „Az elkalandozás avagy kitérő voltaképpen megoldást halogató stratégia, a mű belső idejének megsokszorozása, örökös menekülés – de vajon mitől? Természetesen a haláltól.”⁷⁶⁵

⁷⁶⁵ Italo Calvino: *Amerikai előadások*. 61–62. o.

FELHASZNÁLT IRODALOM⁷⁶⁶

Források:

Arisztotelész: *Metafizika*. Ford. Halasi-Nagy József. Szeged, Lectum, 2002.

Arisztotelész: *Poétika és más költészettani írások*. Ford. Ritoók Zsigmond. Budapest, PannonKlett, 1997.

Barth, John: *Bolyongás az elvarázsolt kastélyban. Széppróza nyomtatásra, magnóra és élőbeszédre*. Ford. Abádi Nagy Zoltán. Budapest, Európa (Modern Könyvtár), 1977.

Barth, John: *Lost in the Funhouse*. 8th Printing, Bantam Edition, 1978.

Benjamin, Walter: „A kószáló.” In uő.: *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Vál. Radnóti Sándor. Budapest, Magyar Helikon, 1980.

Benjamin, Walter: *A szirének hallgatása*. Válogatott írások. Vál. és ford. Szabó Csaba. Budapest, Osiris, 2001.

Bergson, Henri: *Idő és szabadság. Tanulmány eszméletünk közvetlen adatairól*. Ford. Dienes Valéria. Szeged, Univerzum, 1990.

Bergson, Henri: *Tartam és egyidejűség*. Ford. Dienes Valéria. Budapest, Pantheon, 1923.

Boileau, Nicolas: *Költészettan*. Ford. Rónay György és Vajda Endre. Budapest, Európa, 2007.

Borges, Jorge Luis: „Az idő újabb cáfolata”. In uő.: *Az idő újabb cáfolata. Válogatott Esszék*. Ford. Tótfalusi István, Scholz László. Budapest, Gondolat, 1987. 251–270. o.

Borges, Jorge Luis: „Az idő”. In Scholz László (szerk.): *Jorge Luis Borges Válogatott Művei IV. Az ősz kastély*. Ford. Tóth Éva, M. Nagy Miklós, Latorre Ágnes. Európa, 1999. 118–133. o.

Borges, Jorge Luis: „Körkörös idő”. In uő.: *Az idő újabb cáfolata. Válogatott Esszék*. Ford. Tótfalusi István, Scholz László. Budapest, Gondolat, 1987. 137–141. o.

Breton, André: „A szürrealizmus kiáltványa”. In Bajomi Lázár Endre (szerk.): *A szürrealizmus*. Budapest, Gondolat, 1968.

Calvino, Italo: *Az egymást keresztező sorsok kastélya*. Ford. Szénási Ferenc. Budapest, Európa, 2000.

Calvino, Italo: *Il castello dei destini incrociati*. Milano, Mondadori, 2016.

Calvino, Italo: *Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*. Parma, Franco Maria Ricci, 1969.

Coleridge, Samuel Taylor: „On Poesy or Art”. In <https://www.bartleby.com/27/17.html>

⁷⁶⁶ A disszertációban előforduló internetes linkek 2019 júniusi megtekintésűek.

Coover, Robert: „A pótmama”. Ford. Abádi Nagy Zoltán. In Bart István (vál.): *Entrópia. Mai amerikai elbeszélők*. Budapest, Európa (Modern Könyvtár), 1981. 184–226. o.

Coover, Robert: *Pricksongs & Descants*. London, Penguin Classics, 2011.

Farkas Péter: *Gólem*. In <http://www.interment.de/golem/>

Fowles, John: *A francia hadnagy szeretője*. Ford. Gy. Horváth László. Budapest, Árkádia, 1983.

Fowles, John: *The French Lieutenant's Woman*. Signet Edition, Binwiped (eBook). In https://www.academia.edu/1091612/The_French_lieutenants_woman

Gadamer, Hans-Georg: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata*. Ford. Bonyhai Gábor. Budapest, Osiris, 2003.

Gass, William H.: *On Being Blue: A Philosophical Inquiry*. Boston, David R. Godine Publisher, 1991.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *A logika tudománya*. Ford. Szemere Samu. Budapest, Akadémiai, 1979.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *A szellem fenomenológiája*. Ford. Szemere Samu. Budapest, Akadémiai, 1979.

Heidegger, Martin: *Lét és idő*. Ford. Angyalosi Gergely–Bacsó Béla–Kardos András–Orosz István–Vajda Mihály. Budapest, Osiris, 2007.

Johnson, B. S.: *Szerencsétlenek*. Ford. Bart István. Budapest, Európa (Modern könyvtár), 1972.

Johnson, B. S.: *The Unfortunates*. London, Picador, 1999.

Joyce, Michael: *Twelve Blue*. In http://www.eastgate.com/TwelveBlue/Twelve_Blue.html

Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoón, vagy a festészet és költészet határaitól*. Ford. Vajda György Mihály. Budapest: Fekete Sas, 1999.

Nietzsche, Friedrich: „A nem-morálisan felfogott igazságról és hazugságról”. Ford. Tatár Sándor. Athenaeum, I/3., 1992. 3–15. o.

Platón: *Az államférfi*. Ford. Horváth Judit. Budapest, Atlantisz 2007.

Platón: *Gorgiasz*. Ford. Péterfy Jenő fordításának felhasználásával Horváth Judit. Budapest, Atlantisz 1998.

Platón: *Phaidrosz*. Ford. Simon Attila. Budapest, Atlantisz, 2005.

Platón: *Timaios*. In *Platón összes művei III*. Ford. Kövendi Dénes. Budapest, Európa, 1984. 307–410. o.

Platón: *Törvények*. Ford. Bolonyai Gábor. Budapest, Atlantisz, 2008.

Poe, Edgar Allan: „A műalkotás filozófiája”. Ford. Babits Mihály. In <http://mek.oszk.hu/00400/00464/00464.htm#1>

Pound, Ezra: „Vorticismus”. Ford. Lengyel Gyula. *Szépliteratúrai Ajándék* 1997/1–2.

Sterne, Laurence: *The Life and Opinions of Tristram Shandy*. London, Penguin Books, 1967.

Sterne, Laurence: *Tristram Shandy úr élete és gondolatai*. Ford. Határ Győző. Budapest, Új Magyar Könyvkiadó, 1956.

Worringer, Wilhelm: *Absztrakció és beleérzés: Tanulmányok*. Ford. Kocziszky Éva. Budapest, Gondolat, 1989.

Wölfflin, Heinrich: *Művészettörténeti alapfogalmak. A stílus fejlődésének problémája az újkori művészetben*. Ford. Mándy Stefánia. Budapest, Magyar Könyvklub, 2001.

Szakirodalom:

Aarseth, Espen J.: „Ergodik irodalom”. Ford. Kozma Zsolt. *Replika*, No. 40.

Aarseth, Espen J.: „Nem-linearitás és irodalomelmélet”. Ford. Müllner András. In Kappanyos András (szerk.): *Hipertext. Helikon* 2004/3. 313–348. o.

Aarseth, Espen: *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore, Maryland, Johns Hopkins University Press, 1997.

Abádi Nagy Zoltán: „A posztmodern regény Amerikában”. *Helikon* 1987, 1-3. (A posztmodern amerikai irodalom). 7–42. o.

Abbott, H. Porter: „Closure”. In David Herman–Manfred Jahn–Marie-Laure Ryan (eds.): *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London – New York, Routledge, 2005.

Abbott, H. Porter: „Closure”. In uő.: *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge University Press, 2002.

Abshavi, Mojgan: „»Avoiding Closure« and »Postmodern Temporality« in Barth’s »On with the Story«”. In <http://www.eltsjournal.org/archive/value5%20issue4/17-5-4-17.pdf>

Adamik Tamás – Adamikné Jászó Anna – Aczél Petra: *Retorika*. In https://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_520_retorika/pr01.html

Adamo, Giuliana: „Beginnings and Endings in Novels”. In <http://ojs.cf.ac.uk/index.php/newreadings/article/viewFile/62/48>

Ambrus János–Aradi Nóra–Szerdahelyi István–Zoltai Dénes (szerk.): *Esztétikai kislexikon*. Budapest, Kossuth, 1972.

Anderson, Perry: *The Origins of Postmodernity*. London – New York, Verso, 1999.

Auerbach, Erich: „Figura”. Ford. Bernáth Gyöngyvér. In Fabiny Tibor (szerk.): *A hermeneutika elmélete I*. Szeged: JATEPress, 1998. 17–58. o.

Auerbach, Erich: *Mimézis. A valóság ábrázolása az európai irodalomban*. Ford. Kardos Péter. Budapest, Gondolat, 1985.

Babits Mihály: „Bergson filozófiája (Az értelem korlátai)”. *Nyugat* 14. sz. 1910. In <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00060/01699.htm>

Bachelard, Gaston: *A tér poétikája*. Ford. Bereczki Péter. Budapest, Kijárat, 2011.

Bahtyin, Mihail: *A szó esztétikája*. Ford. Könczöl Csaba. Budapest, Gondolat, 1976.

Bal, Mieke: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto – Buffalo – London, Toronto University Press, 2009.

Balogh Endre: *Tükörcépünk a nyelvben él. Kombinatorika a kora újkori német poétikák invencióelméletében, különös tekintettel Georg Philipp Harsdörffer poetológiai írásaira*. In Szentpéteri Márton (szerk.): *Miscellanea: tanulmányok a régi magyar irodalomról*. Budapest, JAK, Kijárat, 2001. 117–153. o.

Banfield, Ann: *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*. Boston, Routledge & Kegan Paul, 1982.

Barolsky, Paul: „As in Ovid, So in Renaissance Art”. *Renaissance Quarterly*, Vol. 51, No. 2, 1998, 451–474. o.

Barricelli, Jean-Pierre: „Michelangelo's Finito: In the Self, the Later Sonnets, and the Last Pietà”. *New Literary History*, Vol. 24, No. 3, 1993, 597–616. o.

Barth, John: „A kimerített irodalom”. Ford. Hernádi Miklós. *Helikon* 1987, 1–3. (A posztmodern amerikai irodalom). 137–143. o.

Barth, John: „Az újrafeltöltődés irodalma. A posztmodernizmus szépprózája.” *Nagyvilág*, 1982/4. 569–586. o.

Barthes, Roland: *A szöveg öröme*. Budapest, Osiris, 1996.

Barthes, Roland: „A strukturalista aktivitás”. Ford. Jávori Jenő. *Helikon* 1968/1. (A strukturalizmusról). 101–105. o.

Barthes, Roland: „Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe”. Ford. Kelemen János. In Bókay Antal–Vilcsék Béla: *A modern irodalomtudomány kialakulása*. Budapest, Osiris, 1998. 528–542. o.

Barthes, Roland: „Objektív irodalom”. In Konrád György (szerk.): *A francia „új regény” II*. Budapest, Európa, 1967. 150–163. o.

Barthes, Roland: „Szószerinti irodalom”. In Konrád György (szerk.): *A francia „új regény” II*. Budapest, Európa, 1967. 164–172. o.

Barthes, Roland: *S/Z*. Ford. Mahler Zoltán. Budapest, Osiris, 1997.

Barthes, Roland: *Válogatott írások*. Vál. Kelemen János, Lator László. Ford. Szántó Judit, Réz Pál, Miklós Pál, Fodor István. Európa, 1976.

Bartram, Sarah: *The Fragment as a Manifestation of Non-Finito in Auguste Rodin's Oeuvre*. Kent State University. School of Art, OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center, 2016.

Bell, Alice: *The Possible Worlds of Hypertext Fiction*. Palgrave Macmillan, 2010.

Bell, Alice–Ensslin, Astrid–Rustad, Hans: *Analyzing Digital Fiction*. London – New York, Routledge, 2014.

Bolter, David J.: *Writing Space: Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*. London – New York, Routledge, 1991.

Bókay Antal: *Bevezetés az irodalomtudományba*. In https://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_520_bevezetes_az_irodalomtudomanyba/adatok.html

Brooks, Peter: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Cambridge, Harvard University Press, 1992.

Burgess, Elizabeth: *Understanding Interactive Fictions as a Continuum: Reciprocity in Experimental Writing, Hypertext Fiction, and Video Games*. In https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/54573252/FULL_TEXT.PDF

Bush, Vannevar: „As We May Think.” *Atlantic Monthly*, 1945/176/1: 101–108. o.

Bush, Vannevar: „Út az új gondolkodás felé.” Ford. Ivacs Ágnes. In <http://www.mek.iif.hu/porta/szint/muszaki/szamtech/multimed/memex.hun>

Butor, Michel: „Regénytechnikai kutatások”. In Konrád György (szerk.): *A francia „új regény” II*. Budapest, Európa, 1967. 109–122. o.

Calvino, Italo: *Amerikai előadások. Hat feljegyzés a következő évezred számára*. Ford. Szénási Ferenc. Budapest, Európa, 1998.

Calvino, Italo: *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. Torino, Einaudi, 1980.

Carr, David: *Time, Narrative, and History*. Bloomington, Indiana University Press, 1986.

Cassirer, Ernst: „Mitikus, esztétikai és teoretikus tér.” Ford. Utasi Krisztina–Teller Katalin. In Bacsó Béla (szerk.): *Tér – fenomén – mű*. Budapest, Kijárat, 2011. 89–104. o.

Cavallaro, Dani: *The Mind of Italo Calvino. A Critical Exploration of His Thought and Writings*. North Carolina – London, McFarland & Company, 2010.

Cecchi, Alberto: „From Text to Hypertext”. In http://www.ittig.cnr.it/EditoriaServizi/AttivitaEditoriale/InformaticaEDiritto/1995_02-179-187-Cecchi.pdf

Certeau, Michel de: *A cselekvés művészete. A mindennapok leleménye I.* Ford. Sajó Sándor – Szolláth Dávid – Z. Varga Zoltán. Budapest, Kijarat, 2010.

Chatman, Seymour B.: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film.* Ithaca, Cornell University Press, 1978.

Chatman, Seymour: *Reading Narrative Fiction.* New York, Macmillan, 1993.

Ciccoricco, David: „Digital fiction: networked narratives”. In Brian McHale–Joe Bray–Alison Gibbons (eds.): *The Routledge Companion to Experimental Literature.* London and New York, Routledge, 2012. 469–482. o.

Compagnon, Antoine: *Az elmélet démona.* Ford. Jeney Éva. Pozsony, Kalligram, 2006.

Connor, Steven: „Postmodernism and Literature”. In uő. (szerk.): *The Cambridge Companion to Postmodernism.* Cambridge University Press, 2004.

Coover, Robert: „The End of Books”. *New York Times*, June, 1992. In <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/09/27/specials/coover-end.html?pagewanted=all>

Czétány György: „A transzcendens végtelen és az immanens végtelen”. *Különbség* 2014/1.

Daghistany, Ann–Smitten Jeffrey R. (szerk.): *Spatial Form in Narrative.* Ithaca, Cornell University Press, 1981.

de Jong, Irene J. F: *Narratology and Classics. A Practical Guide.* Oxford – New York, Oxford University Press, 2014.

Delany, P.–Landow, G. P. (szerk.): *Hypermedia and Literary Studies.* Cambridge, M.I.T. Press, 1991, 119–132. o.

Deleuze, Gilles–Guattari, Félix: „Rizóma”. Ford. Gyimesi Timea. *EX Symposion* 1996/15-16.

Derrida, Jacques: „A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában”. Ford. Gyimesi Timea. *Helikon* 1994, 1-2. (Az amerikai dekonstrukció). 21–35. o.

Derrida, Jacques: *Grammatológia.* Ford. Marsó Paula. Budapest, Typotex, 2014.

Doležel, Lubomír: *Occidental Poetics. Tradition and Progress.* Lincoln, University of Nebraska Press, 1990.

Douglas, J. Yellowlees: „What Hypertexts Can Do That Print Narratives Cannot.” *Reader* 28/1992.

Douglas, J. Yellowlees: *The End of Books – or Books without End? Reading Interactive Narratives.* Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2000.

Eco, Umberto: „Prefazione.” In Paolo Santarcangeli: *Il libro dei labirinti.* Milano, Sperling e Kupfer Editori, 2000.

- Eco, Umberto: „Széljegyzetek *A rózsá nevéhez*”. Ford. Barna Imre. Budapest, Európa, 2004. 583–617. o.
- Eco, Umberto: *Az értelmezés határai*. Ford. Nádor Zsófia, Budapest, Európa, 2013.
- Eco, Umberto: *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*. Milano, La Nave di Teseo. 2017.
- Eco, Umberto: *Hat sétá a fikció erdejében*. Ford. Gy. Horváth László és Schéry András. Budapest, Európa, 1995.
- Eco, Umberto: *I limiti dell'interpretazione*. Milano, La nave di Teseo, 2016.
- Eco, Umberto: *Kant és a kacsacsőrű emlős*. Ford. Gál Judit. Budapest, Európa, 1999.
- Eco, Umberto: *La Mancha és Babel között. Irodalomról*. Budapest, Európa, 2004.
- Eco, Umberto: *Nyitott mű. Forma és meghatározatlanság a kortárs poétikában*. Ford. Dobolán Katalin. Budapest, Európa, 2006.
- Eco, Umberto: *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino, Einaudi, 1984.
- Ensslin, Astrid: *Canonizing Hypertext. Explorations and Constructions*. London, Bloomsbury Academic, 2007.
- Ernst, Ulrich: „Die natürliche und die künstliche Ordnung des Erzählens. Grundzüge einer historischen Narratologie.” In R. Zymner (ed.). *Erzählte Welt – Welt des Erzählens. Festschrift für Dietrich Weber*. Köln, Ed. Chōra, 2000. 179–199. o.
- Eskelinen, Markku: *Cybertext Poetics. The Critical Landscape of New Media Literary Theory*. London, Bloomsbury Academic Continuum, 2012.
- Featherstone, Mike: *Consumer Culture and Postmodernism*. London, Sage Publication, 2007.
- Federman, Raymond: „Szürfikció” – négy észrevétel a regényírás jövőjéről”. Ford. Szegedy-Maszák Mihály. *Helikon* 1987, 1-3. (A posztmodern amerikai irodalom). 154–159. o.
- Fleischman, Suzanne: *Tense and Narrativity. From Medieval Performance to Modern Fiction*. Austin, University of Texas Press, 1990.
- Fludernik, Monika: *An Introduction to Narratology*. London – New York, Routledge, 2009.
- Foster, Hal: *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Seattle, Bay Press, 1983.
- Foucault, Michel: „Eltérő terek”. Ford. Sutyák Tibor. In uő.: *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Debrecen, Latin Betűk, 1999. 147–157. o.
- Foucault, Michel: „Mi a szerző?” Ford. Erős Ferenc–Kicsák Lóránt. In uő.: *Nyelv a végtelenhez*. 119–145. o.
- Fowler, Don P.: „First Thoughts on Closure: Problems and Prospects”. In https://www.jstor.org/stable/pdf/40235930.pdf?seq=1#page_scan_tab_contents

Frank, Joseph: „Spatial Form in Modern Literature. An Essay in Three Parts.” *The Sewanee Review*, 1945. Vol. 53, No. 2 (Spring), 221–240; Vol. 53, No. 3 (Summer), 433–456; Vol. 53, No. 4 (Autumn), 643–653.

Frank, Joseph: *The Idea of Spatial Form*. New Jersey, Rutgers University Press, 1991.

Füzi Izabella–Török Ervin: „Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe”. Szeged, Bölcsész Konzorcium. In

[http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%EI%20%E9s%20irodalmi%20narr%EI%20ci%20F3%20\(E\)/tankonyv/terido/index05.html](http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%EI%20%E9s%20irodalmi%20narr%EI%20ci%20F3%20(E)/tankonyv/terido/index05.html)

Gács Anna: „Irodalomelmélet és hipertext.” In <http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszet/>

Gadamer, Hans-Georg: „A kép és a szó művészete”. Ford. Hegyessy Mária. In Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság*. Budapest, Kijárat. 1997. 274–285. o.

Gadamer, Hans-Georg: „Hermeneutika”. In Bacsó Béla (szerk.): *Filozófiai hermeneutika*. Budapest, FTIK, 1990. 11–28. o.

Gadamer, Hans-Georg: „Szöveg és interpretáció”. In Bacsó Béla (szerk.): *Szöveg és interpretáció*. Budapest, Cserépfalvi, 1991.

Gadamer, Hans-Georg: *A szép aktualitása*. Ford. Bonyhai Gábor. Szerk. Bacsó Béla. Budapest, T-Twins, 1994.

Gass, William–Gardner, John: „Vita a regényről”. Ford. Abádi Nagy Zoltán. *Helikon* 1987, 1–3. (A posztmodern amerikai irodalom). 161–172. o.

Genette, Gérard: „Az elbeszélő diszkurzus”. Ford. Sepeghy Boldizsár. In Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei I*. Pécs, Jelenkor, 1996.

Genette, Gérard: *Figures III*. Paris, Éditions du Seuil, 1972.

Genette, Gérard: *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca, Cornell University Press, 1983.

Geyh, Paula–Leebron, Fred G.–Levy, Andrew (szerk.): *Postmodern American Fiction: A Norton Anthology*. New York, W.W. Norton & Company, 1998.

Gibbons, Alison: „Multimodal Literature and Experimentation.” In Brian McHale–Joe Bray–Alison Gibbons (eds.): *The Routledge Companion to Experimental Literature*. London and New York, Routledge, 2012. 238–252. o.

Goldmann, Lucien: „A jelentéssel bíró struktúra fogalma a kultúra történetében”. 600–605. o.

Grünbaum, Dolf: *Philosophical Problems of Space and Time*. New York, Knopf, 1963.

Gyuris Norbert: *A vénember lábnyoma*. In <http://ebooks.americanajournal.hu/hu/books/a-venember-labnyoma>

Harvey, David: *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge, Blackwell, 1989.

Hassan, Ihab: „A posztmodern egy lehetséges fogalma felé”. In Bókay Antal – Vilcek Béla – Szamosi Gertrúd – Sári László (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Budapest: Osiris, 2002, 49–56. o.

Hassan, Ihab: „Korunk evidenciája”. In Pethő Bertalan (szerk.): *A posztmodern*. Budapest, Platon, 1996. 189–193. o.

Hassan, Ihab: „Öt mellérendelő állítás a posztmodernizmus kultúrájáról”. In Pethő Bertalan (szerk.): *A posztmodern*. Budapest, Platon, 1996. 194–195. o.

Hayles, N. Katherine: „Intermediation: The Pursuit of a Vision”. *New Literary History*, Vol. 38, 2007/1. 99–125. o.

Heidegger, Martin: „A művészet és a tér.” In uő.: „...költőien lakozik az ember...”. Válogatott írások. Ford. Bacsó Béla. Budapest – Szeged: T-TWINS – Pompei, 1994. 211–218. o.

Heidegger, Martin: „Fenomenológiai Arisztotelész-interpretációk”. Ford. Endreffy Zoltán – Fehér M. István. *Existentia* 1996–97. Vol. VI–VII.

Higgins, Dick: *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature*. State University of New York, 1987.

Hirt, Ernst: *Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung*. Leipzig, Teubner, 1923.

Hoad, T. F. (szerk.): *The Oxford Concise Dictionary of Etymology*. Oxford – New York, Oxford University Press, 1996.

Hoffmann, Gerhard: *From Modernism to Postmodernism. Concepts and Strategies of Postmodern American Fiction*. Amsterdam – New York, Rodopi, 2005.

Holland, Norman N.: „Egység identitás szöveg én”. Ford. Török Attila. In Kiss Attila Attila–Kovács Sándor–Odorics Ferenc (szerk.): *Testes könyv I.* 283–304. o.

Holland, Norman N.: *Literature and the Brain*. Gainesville, Florida, The PsyArt Foundation, 2009. 164–170. o.

Holz, William: „Spatial Form in Modern Literature: A Reconsideration.” *Critical Inquiry*, 1977/2, 271–283. o.

Horatius, Flaccus Quintus: *Ars Poetica*. Ford. Bede Anna.

[http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20\(E\)/tankonyv/intermedia/index03.html](http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20(E)/tankonyv/intermedia/index03.html)

Husserl, Edmund: *Előadások az időről*. Ford. Sajó Sándor és Ullmann Tamás. Budapest, Atlantisz, 2002.

Hutcheon, Linda: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York – London, Routledge, 1988.

Hühn, Peter – Pier, John – Schmid, Wolf – Schönert, Jörg (eds.): *Handbook of Narratology*. Berlin – New York, Walter de Gruyter, 2009.

Iser, Wolfgang: „Az olvasás aktusa. Az esztétikai hatás elmélete”. Ford. Hárs Endre. In Kiss Attila Attila – Kovács Sándor – Odorics Ferenc (szerk.): *Testes könyv I*. Szeged, Ictus – Jate Irodalmi Csoport, 1996. 241–264. o.

Iser, Wolfgang: *A fiktív és az imaginárius*. Ford. Molnár Gábor Tamás. Budapest, Osiris, 1993.

Jakobson, Roman – Lévi-Strauss, Claude: „Charles Baudelaire »A macskák« c. verse”. Ford. Miklós Pál. *Helikon* 1968/1. (A strukturalizmusról), 61–76. o.

Jameson, Fredric: *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*. Ford. Dudik Annamária Éva. Budapest, Noran Libro, 2010.

Jauß, Hans Robert: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Ford. Bonyhai Gábor, Király Edit, Bernáth Csilla. Budapest, Osiris, 1999.

Józsa Péter: „Irodalom a digitális közegben.” In <http://mek.niif.hu/02300/02313/html/>

Kappanyos András: „Irodalom a digitális közegben.” *Literatúra* 2003/1, 59–79. o.

Keep, Christopher – McLaughlin, Tim – Parmar, Robin: *The Electronic Labyrinth*. In <http://www2.iath.virginia.edu/elab/elab.html>

Kelemen János: „Eco és a hermeneutika Olaszországban”. *Világosság* 2007/2-3.

Kermode, Frank: *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. New York, Oxford University Press, 2000.

Klages, Mary: *Literary Theory*. London, Continuum, 2006.

Knickerbocker, Conrad: „Beszélgetés William S. Burroughs-zal”. Ford. Abádi Nagy Zoltán. *Helikon* 1987, 1-3. (A posztmodern amerikai irodalom). 133–137. o.

Koskimaa, Raine: *Digital Literature: From Text to Hypertext and Beyond*. In <http://users.jyu.fi/~koskimaa/thesis/thesis.shtml>

Kovács Edit: „Posztstrukturalista narratológiák, a narratológia dekonstrukciója”. In http://acta.bibl.u-szeged.hu/17239/1/studia_poetica_suppl_003_007-042.pdf

Kroó Katalin: *Irodalmi szövegfolytonosság. A közvetítő alakzatok poétikája Dosztojevszkij alkotásaiban*. Akadémiai doktori értekezés. 2011. 7. o. In <http://real-d.mtak.hu/479/>

Krüger, Peter: „Bevezetés a művészettörténeti elbeszéléskutatásba: a festészet és a költészet határai.” Ford. Rózsahegyi Edit. In Thomka Beáta: *Narratívák I. Képleírás. Képi elbeszélés*. Budapest, Kijárat, 1998. 95–116. o.

Lämmert, Eberhard: *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart, Metzler, 1955.

Landow, George P.: „Hypertextuális Derrida, posztstrukturalista Nelson?” In <http://www.artpool.hu/hypermedia/landow.html>

Landow, George P.: *Hypertext 2.0: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore, MD: John Hopkins University Press, 1997.

Landow, George P.: *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*. JHU Press, 2006.

Lange, A. M. de: „Literature: A pluralist approach to postmodernist fictional endings.” *Studia Anglica Posnaniensia*, XXVIII, 151-169. o.

László Laura: „A szavak föld alatti járataiban. A térbeli forma vitája.” *Elpis Filozófiatudományi Folyóirat* 2017/1. 83–95. o

László Laura: „Az elidőzés tere. A hipotipózis mint szövegkompozíciós elem.” *Elpis Filozófiatudományi Folyóirat* 17. 2018/1. 43–56. o.

László Laura: „Hipertextualizálhatóak-e a Passzázsok?” In Darida Veronika (szerk.): *Konstellációk – művészetelméleti tanulmányok. Tanulmánykötet Somlyó Bálint 60. születésnapjára*. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2017. 51–62. o.

László Laura: „Kizárt lezárások – A labirintus útjai Italo Calvino műveiben”. In ELTE: http://www.elte.hu/file/OTDK_2015_LaszloLaura.pdf

Lévi-Strauss, Claude: „A mítoszok strukturális elemzése”. Ford. Miklós Pál. In Bókay Antal–Vilcek Béla: *A modern irodalomtudomány kialakulása*. Budapest, Osiris, 1998. 481–487. o.

Lewis, Barry: „Postmodernism and Literature”. In Stuart Sim (szerk.): *The Routledge Companion to Postmodernism*. London – New York, Routledge, 2001.

Liddell, Henry George – Scott, Robert – Jones, Henry Stuart – McKenzie, Roderick (szerk.): *A Greek-English Lexicon*. Oxford University Press, Oxford – New York, 1996.

Lotman, Jurij: *Szöveg, modell, típus*. Ford. Gránicz István és mások. Budapest, Gondolat, 1973.

Lukács György: *Heidelbergi művészetfilozófia és esztétika*. Ford. Tandori Dezső. Budapest, Magvető, 1975.

Lyotard, Jean-François: „A posztmodern állapot”. Ford. Bujalos István és Orosz László. In Bujalos István (szerk.): *Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard, Richard Rorty tanulmányai*. Budapest, Századvég, 1993.

Lyotard, Jean-François: „Széljegyzetek az elbeszélésekhez”. In *Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard, Richard Rorty tanulmányai*. Budapest, Századvég, 1993.

Magee, Glenn Alexander: „Infinity”. In *The Hegel Dictionary. Continuum Philosophy Dictionaries*. London – New York, Continuum, 2011.

Martin, Wallace: *Recent Theories of Narrative*. London – Ithaca, Cornell University Press, 1986.

McHale, Brian: „Postmodernism and Experiment”. In Brian McHale–Joe Bray–Alison Gibbons (eds.): *The Routledge Companion to Experimental Literature*. London and New York, Routledge, 2012.

McHale, Brian: *Postmodernist Fiction*. London – New York, Routledge, 2004.

McHale, Brian: *The Cambridge Introduction to Postmodernism*. Cambridge University Press, 2015.

Miller, D. A.: *Narrative and Its Discontents: Problems of Closure in the Traditional Novel*. Princeton, Princeton University Press, 1981.

Miller, J. Hillis: *Reading Narrative*. Norman, University of Oklahoma Press, 1998.

Milosevits Péter: „A trükkregény fogalma”. 2000. *Irodalmi és Társadalmi havilap*. 2004/7-8. In <http://ketezer.hu/2004/07/a-trukkregegy-fogalma/>

Mitchell, William John Thomas: „Spatial Form in Literature. Toward a General Theory.” *Critical Inquiry*, 1980 Vol. 6, No. 3. 539–567. o.

Moulthrop, Stuart: „Beyond the Electronic Book: A Critique of Hypertext Rhetoric”. In J. Walker (ed.): *Proceedings of ACM Hypertext 91 Conference*. (15–18 December 1991) San Antonio, TX, 1991.

Moulthrop, Stuart: „Empires of Signs: Hypertext and the Politics of Interpretation.” Manuscript, 1988.

Moulthrop, Stuart: „You Say You Want a Revolution? Hypertext and the Laws of Media”. In https://www.uv.es/~fores/programa/moulthrop_yousay.html

Moulthrop, Stuart–Kaplan, Nancy: „Something to Imagine: Literature, Composition and Interactive Fiction.” *Computers and Composition* 1991/9/1, 16. o.

Musarra, Ulla: „Narrative Discourse in Postmodernist Texts: The Conventions of the Novel and the Multiplication of Narrative Instances”. In Matei Calinescu–Douwe Fokkema (szerk.): *Exploring Postmodernism*. Amsterdam – Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1990. 215–232. o.

Müller, Günther: „Erzählzeit und erzählte Zeit.” In uő: *Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze*. Darmstadt, WBG, 1968. 269–286. o.

Müller, Günther: „The Significance of Time in Narrative Art.” In J. Chr. Meister & W. Schernus (eds.): *Time. From Concept to Narrative Construct. A Reader*. Berlin, de Gruyter, 2011. 67–83. o.

Nádor Zsófia: „Gödel tétele a kombinatorikus költészetben. A kombinatorikus költészet mint formális rendszer”. *Világosság*, 2005/4., 21–32. o.

Nelson, Theodor H.: *Computer Lib/Dream Machines*. Seattle, Wash. Microsoft Press, 1987.

Nelson, Theodore Holm: „Hipervilág: a szellem új otthona.” In <http://www.artpool.hu/hypermedia/nelson.html>

Nelson, Theodore Holm: *Literary Machines*. Sausalito, CA, Mindful Press, 1993.

Neuditschko, G. M.: Form and function of multiple endings in postmodernist narratives (Master's thesis, 2008). In <http://othes.univie.ac.at/2872>

Papp Tibor: *Disztichon Alfa*. Párizs – Bécs – Budapest. Magyar Műhely, 1994.

Pareyson, Luigi: *Estetica. Teoria della formatività*. Milano, Bompiani, 1988.

Perloff, Marjorie: „Postmodernism/»Fin de Siècle«: The Prospects for Openness in a Decade of Closure”. *Criticism*, Vol. 35 No.2, 1993. 161–191. o.

Petőfi S. János: „A hipertextuális irodalom a perszonál komputer elterjedt alkalmazásainak korszakában”. In Petőfi S. János–Békési Imre–Vass László (szerk.): *Szemiotikai szövegtan 8. A verbális szövegek szemiotikai megközelítésének aspektusaihoz (III)*. Szeged, JGYTF Kiadó, 1995, 153–172. o.

Phelan, James–Maloney, Joseph E.: „Authors, Readers, and Progression in Hypertext Narrative.” *Works and Days* 1999/33-34(17) & 35/36(18).

Pouillon, Jean: *Temps et roman*. Paris, Gallimard, 1993.

Prince, Gerald: *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*. Berlin – New York – Amsterdam, Mouton Publishers, 1982.

Propp, Vlagyimir Jakovlevics: *A mese morfológiája*. Ford. Soproni András. Budapest, Osiris, 2005.

Propp, Vlagyimir Jakovlevics: *A varázsmese történeti gyökerei*. Ford. Istvánovics Márton. Budapest, L'Harmattan, 2005.

Rabkin, Eric S.: „Spatial Form and Plot.” *Critical Inquiry*, 1977/2, 253–270. o.

Ransom, John Crowe: „Poetry: A Note on Ontology”. In Frank Lentricchia and Andrew DuBois (szerk.): *Close Reading: The Reader*. Durham, Duke University Press, 2003. 43–60. o.

Reichenbach, Hans: *The Philosophy of Space and Time*. Ford. Maria Reichenbach – John Freund. New York, Dover, 1957.

Rice, Jeff–Ulmer, Gregory L.: *The Rhetoric of Cool. Composition Studies and New Media*. Illinois, Southern Illinois University Press, 2007.

Richter, David H.: *Fable's End. Completeness and Closure in Rhetorical Fiction*. Chicago – London, The University of Chicago Press, 1975.

Ricœur, Paul: „A hármas mimézis”. Ford. Angyalosi Gergely. In uő.: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*. Budapest, Osiris, 1999.

Ricœur, Paul: „Narrative Time.” *Critical Inquiry* 1980. Vol. 7. No. 1.

Ricœur, Paul: *Time and Narrative. Vol. I.* Trans. Kathleen Mclaughlin–David Pellauer. Chicago, The University of Chicago Press, 1983.

Ricœur, Paul: *Time and Narrative. Vol. II.* Trans. Kathleen Mclaughlin–David Pellauer. Chicago, The University of Chicago Press, 1984.

Robbe-Grillet, Alain: „Természet, humanizmus, tragédia”. In Konrád György (szerk.): *A francia „új regény” II.* Budapest, Európa, 1967. 69–93. o.

Robbe-Grillet, Alain: „Új regény, új ember”. In Konrád György (szerk.): *A francia „új regény” II.* Budapest, Európa, 1967. 94–101. o.

Santarcangeli, Paolo: *A labirintusok könyve.* Ford. Karsai Lucia. Budapest, Gondolat, 1970.

Sarraute, Nathalie: „A gyanakvás korszaka”. In Konrád György (szerk.): *A francia „új regény” II.* Budapest, Európa, 1967. 7–20. o.

Sarraute, Nathalie: „Felszólalás a brüsszeli Egyetemi Szabad Fórumon”. In Konrád György (szerk.): *A francia „új regény” II.* Budapest, Európa, 1967. 46–59. o.

Sarraute, Nathalie: „Párbeszéd és belső párbeszéd”. In Konrád György (szerk.): *A francia „új regény” II.* Budapest, Európa, 1967. 21–45. o.

Schmal Róza: *Városmetaforák.* DLA disszertáció, Magyar Képzőművészeti Egyetem. 2013. In http://doktori.mke.hu/sites/default/files/doktori/Schmal%20R%C3%B3za%20disszert%C3%A1ci%C3%B3%202013_0.pdf

Schulz, Juergen: „Michelangelo's Unfinished Works”. *The Art Bulletin*, Vol. 57, No. 3, 1975, 366–373. o.

Schwendtner Tibor: „Ismétlés és alapítás. Heidegger jövőre irányuló történeti elmélkedései”. In Fehér M. István–Lengyel Zsuzsanna Mariann–Nyíró Miklós–Olay Csaba (szerk.): *„Szót érteni egymással.” Hermeneutika, tudományok, dialógus.* Budapest, L’Harmattan, Budapest, 2013. 237–247. o.

Segal, Eyal: „Narrativity and the Closure of Event Sequences”. In http://cf.hum.uva.nl/narratology/a07_segal.htm

Sík Sándor: *Esztétika.* Budapest, Szent István Társulat, 1942.

Simanowski, Roberto–Schäfer, Jörgen–Gendolla, Peter: *Reading Moving Letters: Digital Literature in Research and Teaching. A Handbook.* Bielefeld, Transcript Verlag, 2010.

Šklovskij, Viktor: “Sterne’s *Tristram Shandy*. Stylistic Commentary.” In P. A. Olson (ed.): *Russian Formalist Criticism. Four Essays.* Lincoln, University of Nebraska Press, 1965. [1921.] 25–57. o.

Smart, J. J. C.: *Problems of Space and Time.* New York, Macmillan, 1964.

Smith, Barbara Herrnstein: *Poetic Closure. A study of How the Poems End*. Chicago – London, The University of Chicago Press, 1968.

Smyth, Edmund Joseph: *The Nouveau Roman and the Aesthetics of Modernity and Postmodernity*. PhD thesis, University of Glasgow, 1993. In <http://theses.gla.ac.uk/4834/>

Sternberg, Meir: „Telling in Time (I): Chronology and Narrative Theory”. *Poetics Today* 1990. Vol. 11. No. 4.

Sternberg, Meir: *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978.

Sukenick, Ronald: „Tizenkét kompozíciótani kitérő”. Ford. Hernádi Miklós. *Helikon* 1987, 1-3. (A posztmodern amerikai irodalom). 145–154. o.

Surányi László: „A Gödel-tétel spirituális jelentősége”. In http://members.iif.hu/visontay/ponticulus/rovatok/hidverok/suranyi_godel.html

Sutton, Walter: „The Literary Image and the Reader: A Consideration of the Theory of Spatial Form.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1957/1, 112–123. o.

Süli-Zakar Szabolcs: *A térfelfogás tudományos és kortárs művészeti aspektusai a tércentrikus emlékművekben*. DLA-értékezés, MKE, 2014. In http://doktori.mke.hu/sites/default/files/doktori/Dla_dolg%20Suli_Zakar%20Szabolcs_web.pdf

Swinburne, Richard: *Space and Time*. London, MacMillan and Co., 1968.

Szalkai István: „Számosságok”. In <https://math.uni-pannon.hu/~szalkai/Szamoss1www.pdf>

Szamarasz Vera Zoé: „Az idő téri metaforái: A metaforák szerepe a feldolgozásban.” *Világosság*, 2006/8–9–10.

Szegedy-Maszák Mihály: „Modern és posztmodern: ellentmondás vagy összhang?” *Helikon* 1987, 1-3. (A posztmodern amerikai irodalom). 43–58. o.

Szent Ágoston (Augustinus Aurelius): *Vallomások*. Ford. Városi István. Budapest, Gondolat, 1987.

Szikszainé Nagy Irma: „Nyitott és zárt szöveg”. In <http://mnytud.arts.unideb.hu/mnyj/32/12nyit.htm>

Szűts Zoltán: *A hypertext*. Doktori értekezés, ELTE BTK, 2004. In <http://magyarirodalom.elte.hu/vita/tszz.html>

Teslár Ákos: „Quirinus Kuhlmann versíró gépének rekonstrukciójáról”. In <http://members.iif.hu/visontay/ponticulus/rovatok/hidverok/kuhlman.html>

Thomka Beáta: „Prózapoétika vagy narratológia?” *Híd* 1981/11. 1359–73. o.

Todorov, Tzvetan: „Poétika”. In Bókay Antal–Vilcssek Béla: *A modern irodalomtudomány kialakulása*. Budapest, Osiris, 1998. 579–599. o.

Tomasevszkij, Borisz: „A szűzsé szerkezete.” In Bókay Antal–Vilcssek Béla (szerk.): *A modern irodalomtudomány kialakulása*, Budapest, Osiris, 1998.

Torgovnick, Marianna: *Closure in the Novel*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1981.

Totino, Arrigo Lora: *The World Shows its Body. The Vicissitudes of the Historical Development of the Visual Element in Poetry from the Alexandrian Period to Contemporary Experimentalism*. In <http://www.ulb-late.com/english/history/history.htm>

Tungli János: *A tarot belső szerkezete*. In <http://mek.oszk.hu/13600/13687/13687.pdf>

Ulmer, Gregory L.: „A Response to Twelve Blue by Michael Joyce”. *Postmodern Culture*, Johns Hopkins University Press, Volume 8, 1997/1. In <https://muse.jhu.edu/article/27645>

Uszpenszkij, Borisz: *A kompozíció poétikája. A művészi szöveg szerkezete és a kompozíciós formák tipológiája*. Ford. Molnár István. Budapest, Európa, 1984.

Velkey Kristóf: „A végtelen fogalma a matematikában”. In https://web.cs.elte.hu/blobs/diplomamunkak/bsc_mattan/2011/velkey_kristof.pdf

Waugh, Patricia: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Taylor & Francis e-Library, 2001.

Weinrich, Harald: *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. Stuttgart – Berlin – Köln – Mainz, Kohlhammer, 1977.

Weiss, Bruno: *Understanding Italo Calvino*. Columbia, University of South Carolina Press, 1993.

Werner, Lucas–Scheffel, Michael–Weixler, Antonius: *The Living Handbook of Narratology*. In <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/106.html>

White, Hayden: „A narrativitás értéke a valóság megjelenítésében”. Ford. Braun Róbert. *Café Babel*, 1996/3. 9–24. o.

Wood, Michael (szerk.): *Italo Calvino: Letters, 1941–1985*. Trans. Martin McLaughlin. Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2013.

Woods, Susanne: „Closure in the Faerie Queen”. *The Journal of English and Germanic Philology*, Vol. 76. No. 2, 1977.

Z. Varga Zoltán: „Szöveg – mű, olvasás – írás. Roland Barthes szövegelmélete negyven év múltán”. *Literatura*, 2013/3. 273–280. o.

Žižek, Slavoj: „A meg nem tévesztett tévedése”. Ford. Papp Orsolya. *Thalassa*, 2004/3.

Zoltai Dénes: „A non-finito esztétikája.” In uő.: *A modern zene emberképe. Zeneesztétikai tanulmányok*. Budapest, Magvető, 1969. 459–460. o.

A disszertáció mottójának lelőhelye: Calvino, Italo: *Amerikai előadások. Hat feljegyzés a következő évezred számára*. Ford. Szénási Ferenc. Budapest, Európa, 1998. 61. o.